DELLA BIBLIOTECA SCELTA
Vol. 588.

STUDII TEORICO-PRATICI
SULL'ARTE
DI RECITARE E DI DECLAMARE
NELLE SUE CORRISPONDENZE
COLL'ORATORIA, COLLA DRAMMATICA
E COLLA MUSICA

DI

E. L. FRANCESCHI

MILANO
PER GIOVANNI SILVESTRI
1857.

BIBLIOTECA

SCELTA

DI OPERE ITALIANE

ANTICHE E MODERNE

vol. 588.

E. L. FRANCESCHI

ARTE DI DECLAMARE

STUDII TEORICO-PRATICI

SULL'ARTE

DI RECITARE E DI DECLAMARE

NELLE SUE CORRISPONDENZE

COLL'ORATORIA, COLLA DRAMMATICA
E COLLA MUSICA

DI

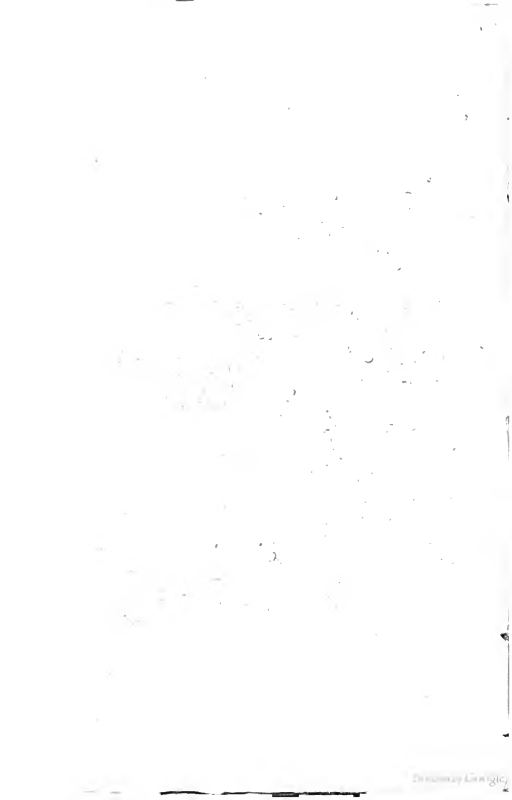
E. L. FRANCESCHI

MILANO
DITTA GIOVANNI SILVESTRI
Corso Francesco, Piazza S. Paolo, N. 945.

1857.

ALLA MEMORIA

DI

MIA MADRE

Gli Editori

È obbligo di conscienzioso editore di cooperare quanto è in lui all'incremento ed all'onore delle lettere, delle scienze e delle arti patrie. A tale scopo intesero le cure e gli sforzi indefessi del nostro defunto genitore, il quale fin da quando pose mano alla Biblioteca scelta di opere italiane e forestiere, *premettendo i Classici italiani in gran parte, procacciò di riunire intorno ad essi lavori, per argomento, per dottrina e per trattazione, non indegni, in varia misura, di aggiungersi a quelli, e tali che giovar potessero all'istruzione ed al diletto de' leggitori. Nè dimenticavansi all'uopo opere spettanti non pure alle scienze, ma eziandio alle arti educatrici, acciocchè la gioventù ne ritraesse utili ammonimenti. Ad allargare siffatto ordine di cognizioni pensammo che tornerebbe acconcio pubblicare un'opera, di non molta mole, ma scritta con acume e sapere, che ci venne encomiata da chi amerebbe veder progredire sempre*

più nella Penisola l'amore alle buone recitazioni teatrali, di cui gli Italiani furono pure maestri agli stranieri ne' tempi addietro. Egli è per questo che volontieri accettammo l'opera inedita del signor E. L. Franceschi, già profess. dell'Accademia Filodrammatica di Milano, col titolo Studj Teorico-Pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'Oratoria, colla Drammatica e colla Musica, *per darle posto nella nostra Raccolta, tanto più che mancando libri che trattino con fondamento di critica e di sperienza di tale materia, può essa venir profittevole a coloro che attendono all'arte drammatica così in pubblico come in privato, ed agli artisti di canto eziandio, ai quali è medesimamente opportuna. Non diremo di più, amando che i leggitori giudichino del pregio dell'opera; il miglior compenso che noi ci aspettiamo quello è di vederla aggradita, lo che ci sarà stimolo ad allestire con ogni cura altre pubblicazioni di simil fatta.*

Milano, 5 maggio 1857.

Fratelli Silvestri.

SULL' ARTE

DI RECITARE E DI DECLAMARE (*)

Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et sonum, et gestum, totumque corpus hominis et ejus omnis vultus, omnesque voces ut nervi in fidibus, ita sonant ut a motu animi quoque sunt pulsæ.

CICER. Orat., lib. III.

C'est une chose certaine que le corps s'altère et se change quand l'âme s'émeut, et que celleci ne fait presque pas d'action qu'elle ne lui en imprime les marques.

DE LA CHAMBRE. Le Caract. des passions.

Se pregevole e commendabil cosa sia l'arte di ben porgere la parola, basti il ricordare la stima in cui l'ebbero quei due sommi antichi oratori i quali tutto in sè raccolsero lo splendore della greca e della romana eloquenza.

(*) Discorso letto dall'Autore nell'adunanza dell'Accademia de' Filodrammatici di Milano il 10 Maggio 1846 quando venne presentato come istruttore presso quel drammatico Istituto.

Nessuno ignora il forte e tenace proposito di Demostene a conseguirla, e come andasse superbo di aver vinto la natura statagli veramente matrigna negli organi della favella.

Tanta infatti si è la *utilità* e la *necessità* di questa nobil disciplina, che un sano intelletto può facilmente comprenderlo.

Utile è a tutti se compagna alla natura la guida e perfeziona nel semplice discorso privato o pubblico; perchè colle giuste e grate inflessioni della voce (il più perfetto e fecondo degli umani strumenti) chiaro lo espone a chi ascolta (1). In questo aspetto può dirsi l'arte di porger la parola, prestare all'orecchio, quindi all'intelletto dell'uditore, l'ufficio dei segni ortografici a chi legge, ma in modo animato e assai più preciso.

(1) Bellissime cose sull'organo della voce scrisse l'Acquapendente, che poi Dodart fece sue. Questi, in opposizione al Ferrein che voleva paragonabile la voce umana a uno istromento a *corda*, lo dichiarava a *fiato*. Ma chi molto profondamente studiò l'organo vocale fu il Bennati, medico del Teatro italiano di Parigi ed abile cantante. Il quale è di opinione esser la voce un istromento *sui generis* inimitabile dall'arte (Vedi la sua opera, trad. del Vismara, Milano 1834, e il Giornale dell'Omodei).

Necessaria è quest'arte allorchè deve supplire alla natura e, specialmente nella espressione degli affetti, compiere la imitazione che la Eloquenza e la Drammatica si propongono. — Imperciocchè se naturalmente ogni moto dell'animo, come ben fu detto, ha un certo sembiante, un certo gesto, un certo suono (1), quando quel moto mai non avvenne o non è attuale in chi parla, il fingerlo o ravvivarlo con sembiantè, gesto e suono conveniente a trasfonderlo e suscitarlo in altrui, essere altro non può che simulazione, imitazione, arte.

Questa verità si manifesta così semplice da parere impossibile che non possa entrare in certe ottuse menti, le quali la natura coll'arte sempre confondendo, non credono che sul pergamo, sulla cattedra, nel foro, nei

(1) « Omnis enim motus animi, etc. » (*Cic.* Orat., l. 3).

« Il corpo è l'immagine dell'anima, o l'anima stessa resa visibile » (*Lavater*).

« Qui attonitus oculis, cogitat prava; mordens labia sua, perficit malum » (*Proverb.*, cap. XVI, 30).

« Ex visu cognoscitur vir et ab occursu faciei cognoscitur sensatus.

» Amictus corporis, et risus dentium, et ingressus hominis enuntiant de illo » (*Eccles.*, cap. XIX, 26, 29).

teatri, questa sola può far paghi gli oratori. gli attori, il pubblico.

Che varrebbe infatti a colui il quale indirizzò tutto l'animo alla sacra e alla civile eloquenza l'aver giorno e notte svolto i greci esemplari e i latini, e a tanta altezza esser giunto da dir cose degne di Demostene, di Cicerone e di S. Paolo (cui S. Gio. Crisostomo e Sant'Agostino le doti tutte di un sommo oratore attribuiscono), se in esso poi l'arte mancasse che sola sa farle altrui comprendere e sentire?—Neppure a mezzo egli potrebbe dirsi del cammino con tanto sudore percorso, e con tormento infecondo anelerebbe a un intento senza conseguirlo giammai. — Nè ardito è il mio asserto. — Domandato Demostene qual'era la prima, la seconda, la terza qualità dell'oratore sempre rispose, l'*azione*, il retto uso cioè della voce e del gesto. — Ed il principe della romana eloquenza, tanto a quest'arte attribuiva da asserire che senza di essa un sommo oratore non può essere di alcun conto, laddove un mediocre che la possegga può i grandi eguagliare e sovente superarli (1). Imperciocchè se

(1) « ...Sed hæc ipsa omnia perinde sunt ut aguntur.

è vero che essere eloquente significa profondamente sentire, dar bella e adatta forma a' proprj sentimenti, imprimerli con forza e suscitarli in altrui, uniformare insomma la volontà di chi ci ascolta alla nostra; non v'ha dubbio non potersi ciò ottenere che per l'ufficio di questa disciplina.

All' anima non si penetra che per la via dei sensi, e tra quella ed i suoni avvi mirabil corrispondenza. — Se adunque ingrate e false inflessioni vocali accompagneranno la parola all' altrui orecchio, appellato a buon dritto il vestibulo dell' anima, troveranno ostacolo in esso e saranno con isdegno rispinte (1). Perciò

Actio inquam in dicendo una dominatur: sine hac *summus* orator esse in numero nullo potest; *mediocris* hac instructus summos sæpe superare.

» ...Eloquentia sine actione *nulla*; hæc autem sine eloquentia, *permagna* » (*Cic.* Orat.).

Quale influenza abbia il modo di ben porgere la parola e come da esso quasi totalmente dipenda l' esito favorevole o sfavorevole di un discorso qualunque, è cosa di giornaliero esperimento. Quante belle orazioni sui labbri di un meschino dicitore, mediocri compariscono, e quante mediocri se da abil porgitore presentate, belle pajono e anche sublimi! Per questa ragione i discorsi d' Iperide detti da lui, perdeano nel leggerli il plauso ottenuto.

(1) « Nihil (dice Quintiliano) intrare potest in affectum quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit. »

chiaramente si mostra che il perfetto accordo delle immagini, dei pensieri, degli affetti colle parole non basta, senza l'altro delle parole coi suoni vocali ad ottener l'effetto che l'orator si propone. — Per questa armonia soltanto può misurarsi quale e quanto è il potere della favella (1). Alla quale armonia chi di buon'ora le corde temprò della sua anima, sia che il volere o la necessità lo porti sul pergamo, sulla cattedra, nel foro, nelle sale accademiche o sui palchi teatrali, potrà sempre a suo grado volgere il cuore degli ascoltanti e il fremito destarvi dei forti sentimenti e gentili.

Che se talvolta perdonasi, a chi deve pubblicamente parlare, un falso modo di presentare il discorso, a ciò ne astringono o le facoltà dell'oratore non felicemente sortite dalla natura, o il rispetto del luogo, o la venera-

(1) Così smisurato diviene il poter della parola, che con essa noi vediamo Marco Antonio avo del Triumviro commuovere e frenare i soldati di C. Mario mandati ad ucciderlo, e Massillon nel suo famoso discorso sul picciol numero degli Eletti impadronirsi degli animi in guisa da fare per un moto involontario alzar tutti gli uditori nel tempo istesso.

zione del nome, o la gravità del soggetto che più alla mente degli uditori si rivolse che al cuore.

Ma ciò che può essere in qualche modo degno di scusa nell'oratore, imperdonabil vizio nell'attore diventa, nel quale la scienza e la pratica dell'arte è dovere ed assoluta necessità.

Chi il titol si arroga di artista drammatico senza aver prima consultate le proprie forze fisiche e morali e tutte quindi adoperate a divenire eccellente, tradì sè, gli altri e il nobil ministero dell'arte. La quale elevandosi in esso al suo vero e più alto punto, siccome maggiori doti, studj e sforzi a conseguirla richiede, così altri titoli assume, e con quelli di *recitazione* o di *declamazione* distinguesi, secondo che sul verso si aggira o sulla prosa.

L'arte, io dissi, mostrarsi nell'attore nel suo pieno e vero aspetto. Nell'oratore infatti per lunga e ben contratta abitudine l'arte o s'immedesima colla natura, o la imita. Ma la imitazione è di sè stesso, è la espressione dei moti dell'animo che lo agitavano quando nel silenzio della propria stanza gli affidò a muti segni, che or rende eloquenti, un tras-

porto di tutte le sue facoltà d' uno in altro tempo, dal presente al passato. Non così nell' attore. Questi deve fare totale abnegazione e sacrifizio dei proprj pensieri ed affetti per addossarsi quelli del personaggio che rappresenta, e, sempre corrispondente al soggetto e all' insieme, comporre il suo esteriore in guisa da renderlo vero e fedele specchio di quanto simulatamente passa dentro di lui. E v' ha di più. Il primo, facendo servire l' arte a sè stesso, si mostra col linguaggio che più adatto gli parve e a suo genio ordinato; l' attore dovendo imitare altrui è obbligato ad uscire dalla sua individualità, trasformarsi e nascondersi dietro certe leggi d' intelletto e di sentimento a lui imposte, ed alle quali bisogna che sottomesso obbedisca.

I limiti che la Oratoria separano dalla Drammatica mostrano quanto mal si appongano coloro che credono potersi nel tempio di Dio e nel Foro portar tutti i modi che all' attore convengono, e quanto contro un tale abuso abbiano i maestri della sacra e della civile eloquenza giustamente inveito (1).

(1) « Non denique fractos, molles effeminatos comœ-

E per ciò che all'oratore si spetta, è da avvertirsi che sebbene l'ordine giudiziario e delle pubbliche adunanze degli antichi fosse, per cause che non è qui luogo a svolgere, assai dal nostro diverso, come il loro idioma, e quindi i precetti sull'arte del porgere non del tutto consuonino con noi, pure resteranno sempre ad eterno esempio di utili studj, perchè desunti dalle norme infallibili dell'umana natura, e fondati su quel bello e quel vero

Che durerà quanto il moto lontano.

Siccome è stata tante volte promossa questione se più agevol cosa sia lo scriver la commedia o la tragedia, al modo stesso si disputò se avvi difficoltà maggiore nel recitar l'una o declamar l'altra. Noi riterremo coi dotti osservatori e cultori dell'arte, che all'attore comico e tragico a divenire eccellenti necessarie sono le stesse fisiche e morali facoltà, ma in grado diverso.

dorum gestus, oratore christiano prorsus indignos » (*S. Carl. Borr., Instit. Præd.*).

« Ne gestus quidem omnis ac motus a comœdis petendus est. Quamquam enim utrumque eorum ad quemdam modum præstare debet, orator tamen plurimum aberit a scenico » (*Quintil.*).

La commedia non è che il quadro della vita domestica e privata degli uomini. I vizj, le virtù, le sventure sono in essa comuni o almeno poco dal comune si scostano. Modelli continui perciò all'attor comico non mancano da utilmente studiarsi e, bene spesso, per impulso quasi della propria natura può trovar gli elementi della sua imitazione. Ma questa facilità di mezzi che al volgo degli attori e degli spettatori fa stimar cosa di poco momento il recitare a dovere la commedia, si scorge poi quali ostacoli incontra nell'esecuzione da chi bene addentro vede nell' arte. Imperciocchè invece di una bella *imitazione* della natura umana nel suo stato più semplice che lo scrittor comico si propone, osservasi che l' attore il più delle volte ce ne fa una *copia* e bruttissima. E ciò avviene per difetto di gusto e di studj che ci fanno abilità a dirittamente giudicare e sentire delle belle arti, le quali, come da secoli e secoli è stato detto, ripetuto e mai non voluto intendere, non debbono e non possono esser copie, ma imitazioni della natura.

Che se grandi difficoltà s'incontrano a ben recitare la commedia, grandissime a declamar

la tragedia. Al quale oggetto tante e così disparate opinioni sorsero e sorgono, che altro tempo di quello che ho prefisso a non abusare la vostra pazienza, o Signori, ci vorrebbe ed altro ingegno che il mio a degnamente parlarne. Ne dirò soltanto quello che necessario reputo all'ordine e allo scopo del mio discorso, sicuro che col vostro cuore e coll'alta mente perdonar saprete e supplire a questo ed ai molti altri difetti che in esso scorgerete.

Nulla più comune che l'udire la tragedia non essere in natura. Se chi dice questo, intende non esser natura ciò che tragedia si appella, non fa certamente una grande scoperta. Gli uomini, soddisfatto che ebbero ai supremi bisogni della vita, nojatisi quindi dei comuni ed ordinarj oggetti, crearono le arti, non perchè riproducessero le medesime scene dell'esistenza dalle quali sfuggivano, ma perchè con nuovo ordine d'idee e di sentimenti nuovi piaceri allo spirito procacciassero. Vollero però la *imitazione*, giovi ripeterlo, non la realtà, e la tragedia è un'imitazione.

Se v'ha poi chi nei mezzi che la tragedia impiega ad ottener la imitazione non iscorge

la natura, e crede le leggi offese del verosimile, s'inganna assai.

Questa strana opinione avea in tempi a noi non molto discosti allucinate così le menti di uomini anche insigni per dottrina, come La Mothe, Fontenelle, Troublet, Marivoux, Duclos, da asserire la tragedia doversi comporre in prosa e non in versi. Ma la sacra scintilla che viva sempre mantiene nelle anime privilegiate l'immagine del bello, e che al gelo della ragione non è dato estinguere, condannò quasi all'obblio il nome e gli scritti di chi temerario e profano osava alterare quanto in tanta lunghezza di tempi sancì l'umano consentimento. E la tragedia proseguì ad essere scritta in versi, perchè, anche al dir di Racine, senza misura vera poesia non si dà. Nè per questo le moderne tragedie parvero ai bene veggenti meno imitatrici della natura di quello che agli antichi maestri le loro, sebbene e per la forma e per il modo di rappresentarle assai diverse. Imperocchè sappiamo che in quelle rappresentazioni la poesia, la declamazione, la musica e il ballo univansi a produrre maravigliosi e appena credibili effetti sugli spettatori. Ma in tanta moltiplicità

di mezzi imitativi nessuno ardiva accusar l'arte di obliare la natura, perchè a tutti era noto che l'uomo sotto la forza di veri o simulati affetti deve esser poeta e cantore, e che la poesia, il canto ed i movimenti delle membra sono il primo ed il più espressivo linguaggio conceduto ai mortali da Dio (1).

I Greci in tutte le arti belle all'ideale tendevano. Si spiega perciò tutto quello che dagli attori era posto in opera in teatro per distaccarsi dal naturale, e il coturno e le maschere, cui necessariamente teneva dietro una foggia di non comune abbigliamento.

Molto si è detto sull'uso della maschera degli antichi, e se togliesse o no alla espressione. Lasciando le inutili congetture, è fuor d'ogni dubbio che l'uso di essa dalla Grecia passò in Roma, dove l'idea degli spettacoli era già dagli Etruschi e dagli Oschi perve-

(1) « Gli uomini sfogano le grandi passioni nel canto, come si esperimenta nei profondamente addolorati e allegri » (*Vico, Scienza nuova*).

E Mario Pagano, nel suo Saggio sulle arti belle, dice anch'egli che l'uomo nelle violenti passioni è naturalmente poeta e cantore; e pensa col citato profondo autore della *Scienza nuova* che la prima lingua parlata dagli uomini fosse la poetica.

nuta. Allora soltanto fu visto Roscio, l'amico di Cicerone, gettar via la maschera, e scoperta mostrare la più nobil parte dell'uomo,

Il volto che in silenzio ha mille accenti (1)

e su cui brilla sempre un raggio della Divinità.

Ma la maschera gettata da Roscio fu di nuovo raccolta e veduta ai recitanti nei mimi e nelle atellane, finchè di viso in viso, scherzevole si posò su quello di Pulcinella e di Arlecchino, di sempre grata memoria, e niente superbi di sì onoranda origine.

Le rappresentazioni degli antichi, tendenti all'ideale, esigevano dagli attori gesti e movimenti pieni di dignità. Erano perciò gravi, ritmici come le inflessioni della voce che formavano la loro declamazione, la quale non è dato pienamente comprendere. Separata in Roma la declamazione dal ballo, questo solo restò agli attori, che per tal cagione a così alto grado la pantomina elevarono (2). La de-

(1) Verso che quasi chiude la sublime lirica del Niccolini che ha per soggetto la parabola del Samaritano (*Niccolini*. Opere, vol. III, Firenze, 1844).

(2) Fu Livio Andronico, nativo greco, che recitando in un suo componimento e invitato dal popolo a ripetere

clamazione romana era modellata, per quanto il comportava la indole diversa dell' idioma, sulla greca. La declamazione dei Greci v'ha chi crede avere avuto nelle monodie e nei diverbj, se non tutte, molte delle proprietà del nostro canto, e che talora in vero canto si mutasse. Nei cori poi la lor melopea era compita e regolata dalle leggi della lirica poesia.

Nulla di preciso possiam pertanto attingere a quei fonti sul modo di declamar la nostra tragedia. La quale alcuni, per elevare identica questione ed esser l' eco di coloro che la volevano o la vorrebbero in prosa, hanno preteso che debba dirsi *semplicemente:* schivi sempre a persuadersi che la poesia è l' alto linguaggio delle passioni. Per questo l'autor tragico lo elegge ed inspirato lo affida a numeri divini, perchè non profane labbra

una scena, non reggendo all a fatica, fece cantare un suo schiavo rifacendo egli la sola pantomina. La quale presso gli antichi fu espressiva così che la disserô musica muta.

« Hanc partem musicæ disciplinæ mutam nominavere majores, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur, et quibusdam gesticulationibus facit intelligi quod vix narrante lingua aut scripturæ textu possit agnosci » (*Aurel., Cassiod.*).

li deturpino, ma bene apprezzati ed espressi l' anima vieppiù inalzino dell' attore e del pubblico, il primo ad imitare, e l' altro a comprendere e sentire una natura dall' ordinario diversa. L' attore che a questo vero non s'infiamma, non è nato alla tragedia (1).

(1) « Quiconque n'a pas l'âme élevée, représente mal un héros » (*Aristippe, Oeuvr. cit.*).

E a questi deturpatori di quei numeri divini, di quei versi armoniosi composti con tanta fatica, perchè gli attori (pur troppo alcuni lo fanno in buona fede!) con animo deliberato li rendessero anche men che prosaici, ecco ciò che i poeti hanno diritto di dire:

> Arrête, sot lecteur dont la triste manie
> Détruit de nos accords la savante harmonie;
> Arrête par pitié...
> C'est peu d'aimer les vers, il le faut savoir lire,
> Il faut avoir appris cet art mélodieux.
> . . . .
> Cet art qui par les tons des phrases cadencés
> Donne de l'harmonie et du nombre aux pensées;
> Cet art de déclamer dont le charme vainqueur
> Assujettit l'oreille et subjugue le cœur.
> Ce fut l'attrait des vers qui fit aimer les lois,
> L'art de les déclamer fut le talent des rois.

(*Neufchâteau*)

« ...Mais il est un art de lier les vers qui n'ôte rien

Il tragico declamatore che sa sfuggire e strapparne a tutte le imperfezioni della realtà, e sollevarci nelle regioni purissime della poesia, conservando la forma *estrinseca* di essa, senza mai perder di vista e farne obliar l'umana natura, ed afferrare il difficil punto in cui

L'arte che tutto fa nulla si scopre,

potrà dirsi aver raggiunto la giusta imitazione e toccato la meta de' suoi sudori.

Per ottener questo scopo non basta però ad esso, come al comico recitante, lo studio dell'uomo nel suo stato naturale e socievole. Bene spesso il personaggio che deve rappresentare è figlio della fantasia del poeta o a lui tramandato dalla storia. Di fortissima inspirazione è mestieri all'attore in ambedue i casi, ma nel secondo gli fa di bisogno lo

à leur beauté, et c'est cet art qu'il faut scrupuleusement étudier avant de s'exposer à en reciter » (*Mém. de Préville*).

E con quest'arte allora si potrebbero far gustare anche i drammi del Metastasio, del quale (che che si dica) una sola scena (per esempio del Temistocle) ben declamata, cioè senza cantilene, varrebbe certamente quanto i cinque, i *sei*, i *sette*, ed anche gli *otto* atti di molti drammi moderni.

studio congiunger dei tempi e dei luoghi affinchè le passioni che sempre le stesse, ma forme diverse assumono nel corso delle umane vicende, sieno espresse con quel sembiante che lor si conviene (1).

Questi pajono i supremi canoni da osservarsi dal tragico declamatore per non urtare nei due opposti, ma egualmente funesti scogli dell'*ideale* e della *realtà*. Ad evitare i quali mi faccio ardito osservare quanto in tutte le arti belle, ma specialmente nella recitazione, vago e indeterminato sia quel *giusto mezzo* che all'attore si è creduto additare, quale áncora di salvamento nel burrascoso mare che percorre.

Qualsiasi declamatore non crea la imitazione. La colorisce, la esprime, e col linguaggio di azione le dà compimento. Questo per altro oprar deve colla materia, che colla forma riceve e senza alterarla. A misura dunque che ambedue quelli elementi d'una imi-

(1) « Quoique les sentiments du cœur humain ne changent pas, cependant ils ressentent aussi l'effet des révolutions religieuses et politiques. Ils gardent leur nature, mais il changent d'expression » (*S. Marc Girardin, Cours de litt. dramat.*).

tazione poetica qualunque variano, ragion vuole che egli pure ad ogni cangiamento il modo adatti della sua declamazione. Nè ciò basta. Sorgendo anche dallo stesso genere di componimenti, secondo la diversa indole delle nazioni, delle lingue e degli scrittori, tante specie ben distinte, ogni declamatore saper deve apprezzarle. Quell' attore tragico pertanto che crede potere a tutte adattare un modo preconcetto, e render così paghi i voti degli autori, dell' arte e del pubblico, s' inganna. Imperciocchè a nessuno di sano intelletto potrà mai persuadersi le tragedie dell'Alfieri, del Niccolini, del Manzoni, del Monti, del Pellico doversi declamare egualmente, e il modo conveniente ad un autore anche nello stesso soggetto esserlo del pari ad un altro. Guai a chi ci facesse sentire il Don Carlo e la Stuarda di Schiller, tragedie che in mirabili e sublimi versi donò all'Italia il cavalier Maffei, declamate come il Filippo e la Stuarda dell' Astigiano (1)!

(1) Quindi non può esserci per l'attore nessun sistema, nè egli potrà dirsi, per servirmi delle voci moderne, *classico* o *romantico*. Fa di mestieri che egli sappia esser tutto quello che hanno concepito gli autori

A misura che il soggetto ed il personaggio si alzeranno dal *senso* alla *idea*, o da questa a quello discenderanno, il percorrere con precisione quei gradi, concedendo più o meno a seconda dei casi, ad una delle due inseparabili facoltà dell' uomo senza scordarsi della natura, o non soverchiamente abbassarsi, rendendone la imitazione imperfetta e contraffatta, ecco il vero e giusto modo che l' *esagerato* separa dal *basso* e dal *triviale*, e che invano precisar si spera all' attore se nell' anima non lo sente (1).

ed esige la indole dei componimenti. È perciò che quando i drammi si allontanano dal buon gusto e sono stravaganti per le passioni e trascurati per lo stile, anche l' attore *intelligente* dovendo obbedire all' enunciato principio (che parmi incontrastabile), è costretto a far divorzio dalla vera e dalla bella recitazione.

(1) A questo *basso*, a questo *triviale*, a gran passo si cammina gridando *natura, verità, realtà*.

« Dans les arts (dice Linguet), comme dans la jurisprudence, la *nature* n' est que un mot; elle n'existe pas plus, elle n' est pas plus reconnaissable dans les uns, qu'elle n'est respectée par l'autre » (*Aristippe, Art du comédien*).

« Aucun art ne peut plus aisement approcher de la *réalité* que l' art dramatique (ciò conviene egualmente agli autori e agli attori), et cependant il se perd s'il s'en approche trop et s'il se confonde avec elle » (*Girardin., Oeuv. cit.*).

Il *giusto mezzo,* asseriamolo pure, risiede nella intelligenza e nel cuore dell'artista. Coll'intelligenza a guida, i sensi agitati e commossi presteranno allora all'attore i veri e giusti accenti della declamazione, i quali si scorgerà facilmente non esser quelli dell'ordinario discorso, nè del canto musicale, ma di una musica tutta propria e ben distinguibile che delle circostanze a seconda partecipa più o meno dell'indole d'ambedue.

Che la declamazione sia una specie di canto, e che come tale abbia infinite relazioni colla musica, basta, a giudicarne, avere un poco squisito l'orecchio.

L'intuonare, l'alzarsi, l'abbassarsi, il sospendersi, il cadere della voce declamante sul proprio tuono danno ad essa un che di musicale innegabile. E come infatti non ammettere nelle inflessioni della declamazione un certo canto, quando anche nel più semplice e privato discorso può riconoscersi? Invano però si è preteso fissar la declamazione colle note. E ad onta di sottili indagini e di ripetuti esperimenti, ragion vuole che si convenga col Rousseau ed altri sommi, le inflessioni della voce parlante e declamante essere

infinite, non limitate agl'intervalli musicali, non determinabili. Ciò che porta vieppiù a stabilire, i segni per la vera e per la bella declamazione dovere essere impressi nell'anima dell'attore. Il quale allora farà gustare tali suoni vocali che non saranno nè familiari, nè musicali, nè urli, nè salmodie e cantilene, e sempre veri e graditi perchè regolati dalla giusta sebben dura legge che l'anima intelligente e sensibile dà ad ogni artista, dell'*egualità* cioè e della *varietà*. Per tal modo soltanto otterrà l'attore dal pubblico quel misterioso silenzio di cui insuperbiva Bitterton, e che siccome è il biasimo dei regnanti, è la più splendida lode dell'artista drammatico.

Quanto però difficil cosa sia il toccar questa meta lo prova essere stati pochissimi gli attori stranieri e italiani che ad essa pervennero. E ben lungi, dopo una reazione d'altra parte lodevole, ne sono gli attuali nostri comici, i quali non ci fanno certamente godere dei benéfici effetti recati all'arte della recitazione in Inghilterra da quel perfetto imitatore e modello inarrivabile Garrik, ed in Francia da Baron, da Le-Ken, dalla Dumesnil, dalla Lecouvreur e da Talma, che l'esagerato modo

aborrendo, la ristrinsero nei giusti confini (1).

Ma se l'arte, della quale ci occupiamo, è necessaria a compire la imitazione della commedia e della tragedia, non lo è meno per il dramma lirico che alla musica si destina.

Poesia e musica furono in Grecia una sola

(1) Ad onta degli ottimi precetti dati ai comici da Shakspeare per la bocca di Amleto (*Amleto*, atto 3, scena 2), trovò Garrik la recitazione in Inghilterra falsa così, che risparmiando il solo Lekain, schernì tutti gli attori del suo tempo. E il mezzo che egli adoperava in ciò era potentissimo e dispiacente, perchè ridicolo; quello cioè della contraffazione, nella quale ognun sa quanto valesse. Fra le cose meravigliose che di questa sua special facoltà si raccontano, basti il ricordare che dopo la morte del suo amico Fielding, desiderandosi che ne fosse da Hogarth fatto il ritratto, e di ciò essendo sgomentato il pittore, un bel giorno Garrik a lui si presentò col viso contraffatto in guisa e somigliante così a quello del morto amico, che Hogarth ne fu preso di spavento.

Nell'*Impromptu de Versailles* di Molière è la prova che in un modo strano ed esagerato si recitava anche in Francia. Al qual modo posero un freno i sommi citati attori. Di Lekain così è scritto nelle riflessioni sulla declamazione teatrale di Mad. Clairon: « Il était toujours imposant, jamais *familier*, et cependant toujours *vrai*; mais c'était un vrai *idéal*, un vrai *surnaturel*; on croyait voir un des Dieux dans Achille, un noble chevalier français dans Tancredi, un faux prophète dans Mahomet, un sultan et un amant dans Orosmane . . . . » e così vuolsi che sieno gli attori per dirsi eccellenti.

cosa. Tale n'era il vincolo, che il biasimo o la lode dell'una ricadeva sull'altra. I poeti, musici, cantori, sacerdoti, filosofi e legislatori dettavano con sovrumani accenti le norme delle morali e delle civili virtù. Elevata la musica al culto degli Dei ed alla educazione della gioventù, era così legata all'ordine religioso, politico e privato di quel popolo, che Platone quest'arte non potersi alterar giudicava senza notabil cangiamento nello stato. A Terpandro ed a Timoteo costò perciò ben caro l'aver tentato di aggiungere nuove corde alla lira. E quando corrotta cadde in Grecia la musica, fu nella sua ruina sepolta la purità dei costumi (1).

(1) Sì grande era la influenza che la musica aveva in Grecia sui costumi, che, se deve credersi ad Omero (Odis. lib. 9), non riuscì ad Egisto di sedurre Clitennestra, finchè non ebbe cacciato dal fianco di lei il cantore che Agamennone, al suo partirne, aveavi lasciato. E si narra che Pitagora, mentre andava osservando gli astri, essendosi incontrato in un giovine che alla porta della casa della sua amata disperavasi perchè un suo rivale stava frattanto con lei rinchiuso, lo rimise in calma facendo mutare al suonatore che eseguiva la serenata il modo *frigio* in un altro spondaico e sacrificale.

Ma dalla giusta stima per questa bellissima tra le arti si passò, come succede, ad uno strano fanatismo. Dal

O Musica, o Arte figlia del Cielo! Onorata dagli Ebrei, tu ispirasti a Mosè il più bel cantico che mai si alzasse all'Eterno, gl'inni di un sublime dolore a David e a Geremia, e i vaticinj risvegliasti sui labbri dei Profeti. Poi splendida brillasti in Grecia e superba in Roma, finchè caduta questa regina delle genti, pentita delle vane tue pompe, ti rifugiasti sotterra per tornar sommessamente a Dio sull'ali della preghiera e dei sospiri dei primi martiri della Fede.

Cancellata ogni orma dell'antica musica dal piede dei barbari che inondarono la Italia, e con rozzi suoni corruppero la gentilezza del latino idioma, sorse a nuovo principio di vita adorna di sacre vesti dal seno della nostra religione. Ma da semplici e piane melodie alzatasi fino al contrappunto fugato, ambì finalmente a spettacoli. I quali, noti col nome di Ludi o Misteri, oltre la Italia, in Francia, in

muover gli affetti la musica si rivolse agli orecchi. Allora, come tutte le arti belle che per lusingare i sensi si scordano dell'anima, fu avvilita, e fin per le cucine furono le leggi armoniche tentate nella mescolanza delle vivande colla misura del Diapente, del Diatasseron e del Diapason.

Germania, in Inghilterra e in Ispagna radicarono (1).

In questi informi aborti dell'umano pensiero tutto quello che di strano e di terribile può idearsi fu all'atto recato a percuoter fortemente gli occhi della moltitudine. Gli occhi; perciocchè solo sotto Lorenzo chiamato il Magnifico gli spettacoli presero tra noi miglior forma ed ebber dialogo. Quindi a grado a grado, siccome vermi nati a formar la farfalla, tali rappresentazioni si vider cangiar natura, e dai canti carnescialeschi staccare il volo coll'*Orfeo* del Poliziano, colla *Sofonisba*

(1) I più famigerati tra i misteri sono: quello eseguito in Firenze nel 1304 da quelli di San Friano; l'altro, intitolato la *Tentazione*, in Siviglia, e la *Risurrezione*, in Francia. Per conoscere a qual punto di stravaganza erano portati questi ludi, basta il famoso dialogo tra un Angelo e il Padre Eterno, che si legge nell'ultimo dei nominati:

Angelo. Père éternel, vous avez tort,
Et devrez avoir vergogne:
Votre fils bien aimé est mort,
Et vous dormez comme un ivrogne.
Pad. Et. Il est mort!
Angelo. D'homme de bien.
Pad. Et. Diable emporte, qui en savait rien.

del Trissino, colla *Rosmonda* del Rucellai, colle commedie dell'Ariosto, del Bibbiena e del Machiavelli, di quel sommo, al cui nome non v' ha elogio che basti.

Ma in tutta questa materia, dai ludi sacri cioè fino alla nostra commedia, più o meno l'antica forma a noi per la tradizione trasmessa, sempre si manifesta. Quindi anche il modo di recitare sorto in Italia su basi incerte e vacillanti, sulle memorie di popoli da noi per lunghezza di tempi disgiunti, diversi per l'idioma, per le credenze religiose e per le civili e politiche condizioni.

Ritornando ai Misteri, censure di pontefici a reprimerli non valsero. Stravaganti sempre ripullularono, quantunque un'aura più pura di civiltà rischiarato avesse le menti delle nazioni; e trapiantati dalla chiesa al teatro, li vide la Spagna occupare i fecondissimi ingegni del Vega e del Calderon.

Ma se la musica sacra, della quale portata a questo punto di biasimo e di mostruosità non è dato insuperbire, ebbe vita in Italia, non così la profana venutaci colle canzoni dei Provenzali.

Salì però gradatamente verso la perfezione

anche la nostra volgar favella. Il poema sacro, a cui avean posto mano e cielo e terra, quel carme divino

Che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco,

era già apparso splendido ed eterno monumento di gloria per un genio smisurato e maraviglioso e per il suolo che gli diè nascimento. Allora il gusto di tutte le arti belle risorse in Italia, crebbe quindi per gli aurei scritti degli antichi che i fuggenti dall'ira musulmana a lei recavano quasi in guiderdone del ricevuto asilo, e con esso il desiderio e l'uso rinacque di rimaritar la parola colla musica. La quale dalle ballate si alzò alle canzoni, da queste ai cori ed agli intermezzi delle nostre commedie e delle tragedie, quindi alle scene drammatiche, per assumere finalmente il vero sembiante di melodramma (1).

Il perfezionamento però dell'armonia, ossivvero, nel senso accettato da noi, del *contrappunto*, fece sì che alcune anime fredde, in cui natura sdegnò inspirare un soffio di

(1) E ciò accadde in Firenze per opera del Runuccini, del Peri, del Corsi e del Caccini.

amore, asserendo che la parola era all'indole della musica quasi un inutile inciampo, alzarono uno squallido stendardo tutto a rabeschi dipinto, e gridando vittoria con istrazio di orecchi, se ne ribellarono.

In tal modo le cose procedendo, facil cosa è il giudicare quanto questa italiana musica vocale da quella dei Greci diversa fosse, presso i quali il poeta e musico al tempo stesso, seguendo le leggi di ritmi perfettamente imitatori delle umane passioni, accoppiava ad essi tali accenti musicali, che la espressione accrescendone, formavano un tipo di bellezza.

Ma i piaceri della fredda ragione non possono far tacere le voci assai più imperiose del sentimento. Le elaborate ed astruse armonie, impotenti però a scuoter le pure corde dell'anima (1), l'abbandono della parola ed

(1) Quante volte ad un' astrusa armonia, che Tartini appellava insignificante accozzo di suoni, si converrebbe l'interrogazione di Fontenelle: « Suonata, che vuoi tu? »

All'essere stati i cantanti sommi attori e declamatori si debbono attribuire gli estraordinarj effetti da essi ottenuti. Chi ricorda il Bianchi nei *Baccanali di Roma*, il Crivelli nel *Tebaldo e Isolina*, il Donzelli e il Tacchinardi nell'*Otello*, e ha udito il Cosselli nel *Marino Faliero*, il Ronconi, il Tamburini, il Moriani nella

il suo avvilimento, mossero a sdegno, e per istudio di maestri filosofi la vocal melodia, che è una seconda espressione della declamazione, brillò in Italia, e venne il secolo XVI, che il secol d'oro della musica fu detto.

E quali furon le regole da quei maestri seguite per giungere al loro intento? Quelle di una retta pronunzia e di una buona declamazione. La quale, come la significativa

Lucia, il Rubini, il Poggi, la Grisi nel *Pirata*, la Pasta, la Malibran e la Ungher nella *Norma*, nella *Sonnambola*, nell'*Anna Bolena*, e nel *Belisario*, non può a meno di non esserne persuaso e convinto.

Tanta forza acquista il canto che ha per base la buona declamazione ed un'azione nobile e vera, che Talma, quando ebbe udito la Pasta nell'*Otello* e nel *Tancredi*, trasportato dal piacere, le disse, che possedeva i segreti da lui cercati nell'arte di commuovere, ed aggiunse: « La tragédie est morte; je me croyais quelque chose, je me suis rien » (*Physiologie du Théât. d'Hyppolite Angier*).

Queste cose premesse, agevolmente ognuno comprende che il dire la declamazione non che *utile*, *necessaria* tanto ai compositori che esecutori della musica vocale e drammatica è un ripetere ciò che da Platone in poi hanno detto tutti coloro che hanno avuto fior di senno, e che, se stoltezza o ignoranza sarebbe il darlo fuori per cosa nuova, non è però mai troppo il richiamarlo alla memoria. Ora dimanderei: una scuola di *canto* può disgiungersi da quella di *declamazione?*

prosodia degli antichi, può sola somministrare al maestro i veri suoni della parola, che resi musicali acquistino l'estremo grado di una espressiva imitazione, divengano, se è possibile, più belli, ma chiari sempre si mantengano e riconoscibili. Imperciocchè gli accenti delle parole, dal loro stato più semplice a quello di musica, debbono per la intensità variare, per la indole non mai.

In qual modo maritar si possa la declamazione alla musica, rispettando le leggi della melodia, è stato proposto, discusso; lo provarono gli antichi, e a noi lo mostrarono gl'immortali autori dell'*Otello*, della *Norma*, e della *Lucia*.

Ma basterà al pieno effetto della musica vocale che solo il maestro alla buona declamazione siasi inspirato? A rendere il canto espressivo e declamato, ragion vuole che anche il cantante alla stessa fonte s'abbeveri del compositore della musica. La buona declamazione solamente può insegnargli a bene animar le note che sotto le parole tracciava l'esperto compositore, impotente però a rendere anche apprezzabili gli accenti declamatorj che gli erano di scorta.

La diversità corre tra il cantante che precisamente eseguisce, e quello che alla precisione la espressione unisce della parola; e il vario effetto che ne risulta, è prova incontrastabile in quello che canta della necessità di ben declamare.

Ma se utile e necessaria è l'arte nostra nelle varie sue relazioni coll'oratoria sacra e civile e colla drammatica per la morale di lei influenza, altrettanto è pei benéfici effetti che nel corpo umano produce se coltivata sapientemente.

Medici insigni e profondi conoscitori di questa nobil disciplina, quei benéfici effetti descrissero, quindi anche qual valido mezzo di fisica educazione e di farmaco salutare indicandola, la commendarono (1).

Resta a dire del suo insegnamento e della sua dignità.

(1) Vedi *declamazione* nel Dizionario delle scienze mediche; e la bella Memoria del D.r Giuseppe Ferrario sulla morale e fisica influenza del canto e della declamazione stampata dal Visaj in Milano nel 1841. In questa Memoria il Ferrario racconta inoltre che il celebre Scarpa gli aveva detto di aver prescritta la declamazione come un rimedio a chi pativa per debolezza di stomaco, e di averne ottenuti i più felici effetti.

Molti sono i peritosi a crederla un' arte, moltissimi che tale la reputano, ma con istrana contraddizione non possa impararsi.

È arte, perchè insegna a regolar la voce nel discorso, creando vincoli che la natura non formò tra la parte fisica delle parole, i suoni, ed il valore dato ad esse dalle umane convenzioni.

È arte, perchè insegna ad imitar quei suoni e fa chiaro e come nostro comparire l' altrui discorso.

È arte, allorchè imita nelle parole gli accenti degli affetti proprj, ma non attuali, o di altri, veri o simulati. Ha insomma, come tutte le arti belle, il suo fondamento in una *imitazione*, il suo oggetto in una *espressione*. Per coglier della quale il giusto punto e dar vita alla bella imitazione, molte morali e fisiche facoltà in qualsiasi declamatore, e specialmente drammatico, richieggonsi, le quali, parmi in una sola compendiar si possano. Nella pienissima adattabilità, cioè, di trasmutar tutto sè stesso, e sempre in corrispondenza e a seconda di qualunque pen-

siero od affetto simulato che si debba esprimere, per suscitarlo in altrui (1).

Che vale infatti un chiaro intelletto senza immaginazione, o questa a straordinaria intelligenza congiunta senza squisito sentire; o intelligenza e sentimento senza organi fisici, non solo ben formati, ma disposti ed adatti a trasmutarsi in mille guise, e rappresentare personificando i pensieri e gli affetti altrui, e pei muti segni della scrittura manifestati e trasmessi? Dalla esistenza e giusta proporzione di questi elementi può solo risultar l'arte nostra.

L'intelligenza che sovrana, come la bussola che guida il nocchiero, svegli l'immaginazione, ecciti il sentimento, additi ai sensi quello che far debbono, gli avverta quindi se eccederono o mancarono nella imitazione, o falsamente procederono. Ecco il gran cardine su cui parmi tutta l'arte si aggiri.

(1) « Il faut, en un mot, par une grande mobilité pouvoir se pénétrer de tous les caractères, oublier le sien propre, transporter son âme dans celle des héros que l'on représente et les confondre au point qu'on ne puisse, pour ainsi dire, se retrouver soi même qu'après s'être éloigné du théâtre et depouillé du coutume » (*Larive, Cours de déclam.*, t. I, p. 33).

Quelle cose pertanto che rendono lucido l'intelletto, l'animo gentile ed il corpo, possono e insegnarsi debbono al recitante (1). Il quale ora frenato negli slanci di una sbrigliata immaginazione e di un eccessivo esaltamento, ora stimolato se fiacco, con un raggio solo di quella sacra favilla chiamata genio che gli splenda nell'anima, potrà divenire eccellente. Ma questa favilla è in tutte le arti belle la parte che trasfonder non è dato. Raro dono del cielo, per esso è concesso giungere anche senza istruttori a meta nobilissima; chè il genio è discepolo e maestro di sè stesso. Colle sue ali si alzarono dal nulla Baron, Lekain, la Dumesnil in Francia e il Vestri tra noi. Le eccezioni però dell'ordine universale della natura non possono far mai legge, e generalmente in tutte le arti belle fa di bisogno essere sui primi passi sorretti, guidati poi per sentieri di triboli e di spine per salire alle rose che non appassiscono giammai.

(1) Se Baron quando diceva: « Un comédien devrait avoir été nourri sur les genoux des reines » esagerava; certa cosa è però che senza una grande cultura di mente, di cuore e di corpo, invano si aspira a diventar grande attore.

Ma se certa è la utilità e la necessità dell' arte di ben porger la parola, di recitare, e di declamare, e la possibilità fino a un certo punto d' insegnarla, palese forse non è del pari la sua dignità?

Chiamata questa bella disciplina a coronar la Oratoria, nulla v' ha di più grande sia che sotto le maestose vôlte di un tempio scenda a refrigerio delle anime stanche delle illusioni della vita, sia che nel Foro alle catene strappi un calunniato innocente, e libero al seno lo renda di tenera sposa e di cari figli.

Unita alla musica è noto come la onorassero gli antichi; quanto lo sia a' tempi nostri ognun lo vede, e sol dell' eccesso si adontano i buoni.

La qualità di commediante fu dagli antichi reputata grandemente ed inalzò a' primi onori chi la rivestì. E se nel corpo del romano diritto, tra le ordinanze di Carlo Magno e in varj concilj, tremende parole e pene irrogate si leggono contro gli attori, più alla dissolutezza dei costumi e alla licenza degli spettacoli riferir si debbono, che al disprezzo dell' arte. La quale professar non vergognarono altissimi ingegni, e al titolo di grande

autore, quello di attore congiungere. E tra i remoti Tespi, Frinico, Euripide, e quel sommo che fu poeta, musico, attore, direttore, guerriero e capitano, Eschilo vuo' dire, e Lope, Shakspeare, Molière a noi vicini fur visti con doppia inspirazione creare ed eseguire.

Ma quest' arte così bella, che tanto beneficamente sul cuore influisce, la vediamo ora in Italia squallida, avvilita, nauseando i cibi che pur sono sul proprio suolo, andare oltre ai monti, ricevere, tra gli scherni degli stranieri, alimenti non salubri, e quasi putridi portarli tra noi. Non insultino però, non ischerniscano! Chè sotto questo limpido cielo dopo i tempi di Grecia e di Roma, a diradare le tenebre della barbarie il sole rifulse delle arti belle, e all'Italia debbonsi le traccie non di mostruosi *aborti*, ma della buona commedia e della tragedia (1).

(1) Parlino meco gli stessi Francesi.

« Fuvvi un tempo in cui il teatro poteva servire almeno a formare il gusto, oggi la maggior parte delle produzioni non sono atte che a depravare i costumi. » (*Descuret, Med. delle passioni.*)

« Dans notre époque, au degré de civilisation où nous

Sorgano dunque dal seno sempre fecondo dell'itala terra gl'ingegni a rivendicare la gloria del nostro teatro, e gli autori, e gli attori scambievol si diano consiglio ed ajuto. Allora l'arte brillerà dell'antico splendore, nè gl'italiani attori avran più la taccia che adesso, o giusta o no, lor vien data, d'ignoranza e di venalità. S'infiammino di nobil desio, e a giusta e ben meritata gloria ambiscano, non ai vani applausi della moltitudine con falsi e strani modi strappati. Lor sieno di sprone e d'insegnamento questi bellissimi versi, che ogni attore scriversi dovrebbe nell'anima:

sommes parvenus, on conçoit que les gens frivoles se laissent guider sans se rendre compte des impressions et des leurs causes, qu'il demandent au théâtre la distraction d'un moment, une émotion qui les berce... »

« M. Scribe est précisément pour la comédie l'eunuque du Sérail, qui ne fait rien, et nuit à qui veut faire. » (*Hyp. Angier, Physiolog. du théâtre.*)

« C'était une des règles de l'ancienne poétique d'aider à ce que les passions ont de pur et d'immatériel, et de résister à ce qu'elles ont de grossier et de terrestre. C'était ce qui les anciens appelaient purifier les passions. Nous faisons le contraire: nous aimons à pousser la passion morale jusqu'à l'imitation de la passion matérielle; il semble que nous n'ayons foi qu'aux sentiments qui nous font faire un geste, je me trompe, une contorsion physique. Il nous faut les convulsions du corps pour croire aux émotions de l'âme. » (*Girardin, Oeuv. cit.*)

« Rapida, senza traccia, innanzi a' sensi
» Passa la prodigiosa arte del Mimo,
» Mentre i canti del vate e quelle forme
» Che nel macigno lo scalpello impronta
» Sorvivono all'età. Qui nasce e muore
» Coll'artefice l'opra, e del momento
» La subitana creazion si perde,
» Come suon che tintinna e si dilegua:
» Che nulla di durabile tramanda
» La sua fama ai venturi. È faticosa
» La scienza del Mimo, passeggieri
» Sono i suoi pregi, e il postero non tesse
» Corone al nome suo. Per questo ei debbe
» Porre il tempo a profitto e far tesoro
» Dell'istante ch'è suo, potentemente
» Dominar sui presenti e costruirsi
» Nel cor dei buoni e dei più degni un vivo
» Monumento di gloria. A questo modo
» Può gioir l'istrione innanzi tratto
» Di una fama immortal; perchè vissuto
» Ha pei secoli tutti il valoroso
» Che sudò quanto basta a prò del suo (1). »

(1) Dal prologo del *Wallenstein* di Schiller, una delle non mai abbastanza pregiabili traduzioni del chiarissimo cav. Maffei, i cui versi dal sig. Cattaneo nel paragone

E a questi valorosi sarà vanto allora il professar l'arte, e i Filo-Drammatici ben lieti stenderanno loro la mano o ne applaudiranno ai trionfi. Imperciocchè l'amore di ogni arte deve esser sempre grande, e da bassa invidia scevro un puro godere della sua gloria.

Ed io prescelto dalla bontà vostra, o Signori, all'insegnamento dell'arte della recitazione e della declamazione in queste onorevoli sale accademiche, mentre vivi sensi di gratitudine manifesto per la fiducia che in me degnaste riporre, vi prometto che tutte spenderò le forze del mio povero ingegno all'adempimento del mio ufficio. L'affaticarmi in questo sarà per me un dovere e un diletto; perchè dai primi anni nutrii sempre grande amore per un'arte, la quale se è a tenersi in pregio degnamente esercitata, stimarsi deve degnissima ed util disciplina qua-

tra Schiller e Alfieri appellati a ragione *franchi* e *splendidi*, dovrebbero formar soggetto, pei veri amatori dell'arte, di belli e utili esperimenti.

I versi trascritti mostrano agli attori i loro doveri e i confini che debbono rispettare. Che dire adunque di taluni che, eguagliandosi agli autori, ne ambiscono la gloria e la invidiano?.

lora alla educazione soltanto e alla ricreazion della gioventù sia rivolta.

Nè credo meglio confermar questo vero e dar fine al mio dire che colle parole di un solenne filosofo, Bacone. « Certamente, la teatrale azione è tra le ottime discipline a riporsi; perciocchè corrobora la memoria, regola il tuono della voce e della pronunzia, concilia non piccola fiducia, finalmente assuefa i giovani alla presenza degli uomini (1).

(1) *Bacon, De Augment. Scient.*

DELL'ARTE DI PORGERE
NELL'ORATORIA.

Ottima cosa è certamente che la gioventù intenda con amore all'acquisto dell'arte della parola, e faccia tesoro di tutti quei precetti che servono a renderla altrui profittevole e gradita.

A questo intento utilissime sono le regole per bene accomodare il discorso al soggetto che vuolsi trattare, e far sì che convenientemente corrisponda al fine cui è indirizzato.

Quando però uno sia giunto a tanto nell'oratorie discipline da manifestare pensieri, immagini ed affetti per guisa che, al dir di Cleomene re di Sparta, *tal sia la cosa e tale la parola*, non potrà mai ripromettersi di cogliere il frutto desiderato dal potentissimo e mirabile istrumento della favella, se al detto di Cleomene non corrisponda la proprietà di porgerla.

Può infatti un pubblico dicitore essere molto perito nella propria lingua, piegare lo stile a quella varietà che è addicevole a qualsiasi soggetto, mostrarsi insomma eloquente, che altro non significa, secondo Cicerone, se non che l'abilità di saper dire *rimessamente* le cose piccole, *temperatamente* le mezzane, e *grandemente* le grandi. Ma che vale tanto sforzo d'intelletto e di studio, tanta corrispondenza di materia e di forma, sia che trattisi di parola improvvisa, o meditata e letta, se egli non sa poi per mezzo della espressione fisica, o della esteriore eloquenza, suggellare, dirò così, il suo lavoro, e stringere vieppiù il vincolo tra le idee e i segni che le rappresentano? Se invece comportasi al contrario, e per cattivi abiti e per falsità di metodo disordina ciò che dispose tanto ingegnosamente, e atterra da per sè stesso l'edificio con pena e sudori inalzato, dando, col suo modo di porgere, grandezza alle *piccole* cose, picciolezza alle *grandi* e delle *mezzane* non si cura? Ossivvero ogni soggetto accomunando, e il piccolo, il mezzano col grande confondendo, li sottopone a una maniera uniforme, inalterabile d'intonazioni, d'inflessioni e di gesti?

Imperciocchè non v' ha cosa che tanto offenda, quanto l' udire, per esempio, un parroco spiegar dall' altare a' suoi parrocchiani le sublimi, ma al tempo stesso semplici parabole del Vangelo, in modo che sarebbe acconcio ad un sacro oratore in un altissimo soggetto sotto le arcate vôlte d' un tempio che erge al cielo le cime, e innanzi a scelto uditorio; un professore di rettorica e di eloquenza che, parlando dei più dimessi tra i componimenti in prosa e in verso, lo faccia e ne riporti gli esempi con tal sorta di porgere che converrebbe alla solenne orazione o all' alta lirica; un deputato al Parlamento, che nella discussione di leggi relative al commercio, a strade e ad opere materiali di utilità pubblica, imprenda a dimostrarne il vantaggio o il danno con un dire e un fare adatto a sostenere la dignità della nazione in qualche grave pericolo, la inviolabilità dello Statuto, gli utili effetti di una bene ordinata istruzione e i benefizj della libertà; e un avvocato che nella difesa delle cause civili o criminali dovendo parlare del mio e del tuo, di patti, di prescrizioni, di registri, di termini giudiciali, di graduatorie,

di chiavi false, di grimaldelli, d'ingiurie verbali, di cose insomma che altro non comportano se non se chiarezza e precisione di eloquio, e semplicità e naturalezza di modi, suda, s'affanna e si sbraccia come se si trattasse della vita di qualche innocente falsamente accusato, o di un infelice che, sopraffatto dall'ira o da altra infausta passione, si fosse bruttate le mani nel sangue del suo simile e stêsse per lasciare il capo sul patibolo.

Questo sbaglio di genere, questo contrapposto tra le cose e le parole col modo di farle altrui manifeste per mezzo dei suoni vocali, fa sì che quasi totalmente scompariscano i pregi della elocuzione, e si annoverino tra i meschini dicitori, uomini insigni per dottrina, ai quali null'altro manca fuorchè la facoltà di dare giusto sembiante ai bei pensieri che seppero accogliere nella mente.

Della importanza dell'arte di porgere in qualsiasi pubblico parlatore, della stima in che la ebbero coloro che furono e saranno sempre maestri a tutti finchè il lume del vero e del bello splenderà negli animi umani, ho tenuto proposito sul principio di questi studi.

Lasciata ora da parte la divisione che dell'Oratoria fecero gli antichi nei tre generi *deliberativo, giudiciario* e *dimostrativo* (colla quale quasi coincide l'altra giudiziosissima del Blair in eloquenza delle popolari adunanze, in eloquenza del fôro, ed in eloquenza del pulpito), e ogni regola intorno al comporre, la qual cosa sarebbe fuori del mio soggetto; intendo soltanto a far cenno della necessità, specialmente nel professore, nel deputato, nell'avvocato e nel predicatore, di educarsi all'arte del porgere. — Al quale intento dovranno anzi tutto porre ogni studio di acquistare una netta e retta pronunzia, e circa ad essa e al buon uso d'intonar giusto, di regolar la voce e dar risalto all'accento *logico* e al *patetico*, seguire le tracce che ho segnato all'attore, non essendovi per questo lato, tra esso e l'oratore, diversità veruna.

Quindi ponendo mente al vario ufficio che loro incombe, al distinto carattere del loro discorso, e ai moltiplici generi cui debbono attenersi secondo la importanza maggiore o minore delle cose letterarie o scientifiche, delle faccende politiche ed economiche, delle morali e delle religiose, non che della età e

della condizione degli uditori, e secondo che a convincere o a commuovere intendono, o a convincere e commuovere insieme, comportinsi nel porgere in guisa che all'indole delle parole convenga, non facciano spreco inutile di forze là dove non mette il conto, e non le risparmino quando le circostanze lo richieggono.

Rimessi nelle cose piccole, temperati nelle mezzane, grandi nelle grandi, non potranno mai fallire il fine che si proposero, avendo sempre presente, che la parola rivolta alla intelligenza o alla volontà degli uditori, non fa mai breccia se al diletto non s' accoppia, e questo diletto in massima parte dipende dall' aggiustatezza di porgere.

Imperciocchè l'armonia, o per dir meglio, la melodia della voce loquente è tanto sensibile, che dal parlar familiare alla declamazione inclusive, avvi una specie di canto più o meno spiegato, il quale se non è dato precisare con segni, come alcuni sommi uomini tentarono, e come vedremo quando parlerò della declamazione poetica, niuno però può mettere in dubbio. — È perciò che Cicerone disse esservi una musica anche nel

conversar comune, e che sir Giorgio Ent in un breve ma interessantissimo scritto, e Lavater, quell'acuto osservatore dell'umana natura, pensarono molto saviamente dalle modulazioni della voce potersi congetturare il temperamento di chi parla. — A questa giusta musica della parola adunque, non già alle insoffribili cantilene scolastiche, fa d'uopo che si educhi l'oratore, e soltanto per questo mezzo potrà limpido trasmettere il suo pensiero e il suo affetto alla mente e al cuore degli uditori.

Che debbasi intendere poi per cose piccole, mezzane e grandi, nella eloquenza sacra e nella profana, ce lo insegna S. Agostino (1), dicendo che, sebbene le cose risguardanti Dio e la religione sieno sempre grandi, pure quando trattasi di semplice insegnamento, deve uno comportarsi senza molto apparato, e senza pompa di parola e di azione.

Possono adunque e i professori dalla cattedra, e i deputati al Parlamento, e gli avvocati nel fôro, agevolmente misurare i confini nei quali debbono contenersi colle into-

(1) *De Doct. christ.*, l. 4, cap. II.

nazioni della voce, coi moti del volto e col gesto, dalle cose che sono astretti per l'adempimento del loro ufficio a manifestare, le quali si diranno piccole o mezzane, non già perchè non abbiano rilievo in sè stesse, ma solo perchè rivolgonsi all'intelletto e al freddo calcolo della ragione, al contrario di altre che hanno per iscopo, oltre il convincimento e la persuasione, di commuovere il cuore, bersaglio principalissimo talvolta dell'eloquenza, sulla cattedra, sul pergamo, nel Parlamento e nel fòro.

Niuno infatti potrà dubitare che non faccia opera essenzialmente utile e necessaria un professore di grammatica, di geometria, di matematica, di morale, di gius civile e canonico, di fisica, di botanica, di chimica, di anatomia, ec.; ma ogni qualvolta nel parlare di coniugazioni, e di nomi concreti ed astratti, di triangoli, di numeri e di cifre, di contratti e di testamenti, di bolle e di decretali, di gravità e di moto, di stami e di pistilli, di acidi e di sali, di vene e di tendini, porge il suo discorso molto diversamente da quel che suol farsi nel civile e familiare

consorzio, egli è per la falsa via, e mentre colle parole denota una cosa, col modo di porgerle ne accenna un'altra. Dà insomma un valore sentimentale a soggetti che hanno che fare col sentimento quanto la neve col fuoco. Non già che in alcuno di essi non possa offrirsi qualche volta la opportunità di levare un poco il volo, ma, generalmente parlando, un porger piano e semplice è quello che a simili insegnamenti si addice.

E che dirò di quei professori di eloquenza, che dovendo coi precetti e cogli esempi farsi strada alla mente e al cuore dei discepoli, s'odono dalle cattedre, per un'ora e più, offendere le orecchie degli uditori con cantilene scolastiche, con uguali alzamenti e abbassamenti di voce, colle istesse cadenze al fine dei periodi, e i prosatori e i poeti, tutti mettono alla pari, pronunziando egualmente il Boccaccio, il Machiavelli, il Guicciardini, ed il Botta, il Caro e il Casa, le terzine del Dante e del Monti, le ottave dell'Ariosto e quelle del Tasso, le scene tragiche di Alfieri, e quelle del Niccolini e del Pellico, e via discorrendo; e mentre si credono di fare spiccare i pregi dei varii generi e del diverso

stile, col loro uniforme sistema di porgere non ne fanno sentire che un solo, e il mediocre rendono brutto, e il bello e anche il sublime, mediocre? — Come è possibile che non si persuadano che per educare alla eloquenza bisogna essere eloquenti, e che ciò non è dato se allo studio dei grandi scrittori e al gusto squisito non s'aggiunge anche la potenza di dar vita, moto e colore al discorso colla voce, cogli atti del volto e cogli atteggiamenti della persona?

Io, per me, ogni qualvolta sento un professore di belle lettere e di eloquenza, non eloquente al punto di farmele comparir brutte col falso suo modo di porgere, e, invece di allettarmi, invogliarmi anzi di riprender la porta per la quale sono entrato, ancorchè dica cose peregrine, non so menargli buono di avere trascurato una parte essenzialissima dell' arte sua.

Può invero un professore trattare benissimo della semplicità del racconto, della naturalezza e vivacità del dialogo, della gravità della storia, dell' altezza della poesia, dell'armonia semplice e della imitativa prosaica e metrica; ma ogni qualvolta alla regola vuol

fare seguire l'esempio, e nel recarlo all'atto, quella semplicità, quella gravità, quell'altezza e quell'armonia non compariscono nemmen per sogno dal suo labbro, genera tal contraddizione nell'orecchio o nella mente degli uditori, che, lungi dal recare in essi il profitto desiderato, apporta noia e sbadiglio.

Queste cose che io dico hanno bisogno di essere praticamente sentite; ma mi rendo certo che se qualcuno vi porrà mente, e vi farà su le debite osservazioni, potrà da sè stesso rilevarne la importanza e toccarne quasi con mano la verità (1).

Quanto all'oratore delle aule parlamentari, bisogna, come dissi, che anch'egli nel suo modo di porgere si modifichi a seconda del soggetto, e pochi pubblici dicitori hanno (a quel che mi sembra), com'egli, la necessità di sapere adattare i suoni della voce e il contegno della persona ai vari argomenti della discussione. — Dal pacato e sodo ragionamento infatti all'ilare frizzo, e da questo

(1) Nei capitoli in cui tratto della musica, della voce loquente, del modo di declamare il verso e di recitar la prosa, ho cercato di schiarire anche con esempi questa verità.

alla solenne dignità dell' orazione, è per un deputato al Parlamento un passaggio quasi continuo, potendo nel corso di una tornata una parola sola divenir fomite di aspre proposte e riposte, e dall' improvviso discorso, sempre più riscaldato dalle parti dissenzienti, le materie più umili colle grandi avvicendarsi e legarsi. — Nulla però nell' oratore al Parlamento debbe comparire preparato e leccato, e siccome spontanea ed improvvisa è la parola, così spontaneo e naturale debb' essere il porgere.

Errano pertanto grandemente coloro che si presentano alla ringhiera con discorsi studiati, e non affatto ingiusto è il general pregiudizio contro di essi. — Possono, è vero, talvolta convenire e sostenersi con decoro; ma solo all' apertura della discussione, ove l'oratore ha libero il campo, e anche in questo caso ricordar si deve che è sempre roba sua, e che la imitazione è di sè stesso e non d' altrui, come interviene all' attore.

Circa all'oratore forense poi, tenendo sempre ferma la divisione stabilita da Cicerone che fa l' uomo eloquente, nasce una distinzione tra le cause civili e le criminali. — In

queste infatti, il difensore della legge o quello dell'accusato possono trovarsi bene spesso nel caso di dovere manifestar grandemente il loro pensiero, e il secondo, collo splendor della parola e col modo di porgerla, deve talora produrre negli animi dei giudici e del pubblico il convincimento della innocenza del suo difeso. — È a lui permesso avere ricorso anche ad ingegnosi artificii, che mal converrebbero all'avvocato nelle materie civili, e a tutto il lenocinio della parola e dell'azione, purchè non siano oltrepassati quei confini che danno nel teatrale.

Alla qual cosa poco, anzi nulla, badavano gli antichi nelle loro giudiciali orazioni, nelle quali tutte le arti e tutte le pratiche erano adoprate come strumenti idonei a guadagnare la causa. — Quindi le lagrime e la commiserazione, e la persona accusata vestita a lutto, e le grida e i pianti della famiglia, dei figli e degli attinenti, per muovere a compassione i giudici. — Era insomma permesso a loro, stante la diversità della giurisprudenza colla nostra, il numero dei giudici eletti dal pretore (*Judices selecti*) che presedevano ai giudizii, e la moltitudine immensa

dei cittadini romani che v'assistevano, di comportarsi in guisa, che mal converrebbe alla presente forma dei tribunali. — Non per questo andrà sprecato per il giureconsulto de' tempi nostri lo studio di Tullio, se saprà separare la parte morta, da quella che eterna vive negli scritti del sommo romano.

Quanto dissi per l'oratore forense nelle cause criminali, debbesi intendere anche per il professore che tratta dalla cattedra dei delitti e delle pene.

E chiunque udì il più grande forse dei moderni criminalisti italiani, il Carmignani, dovrà confessare che nelle sue lezioni, e specialmente in quelle che versavano sopra argomenti di grande importanza, egli volgeva a suo talento gli animi degli uditori, non tanto per la elocuzione, quanto per la maestria del porgere, nel quale era valentissimo.

Al sacro oratore poi corre l'istesso obbligo che agli altri pubblici dicitori ricordati fin qui, di misurare il suo modo di porgere dalle cose che dice, e schivare così quella uniformità di suoni vocali che tanto disgusta, e che agguaglia tutti i pensieri, tutte le immagini e tutti gli affetti. Trovandosi alla pari

col professore dalla cattedra, perchè non interrotto nè ripreso da nessuno nel suo discorso, la qual cosa non interviene all'avvocato e all'oratore parlamentare, egli può non solo ordinare la materia come più gli torna e a tutto suo agio, ma pensare eziandio al miglior modo di manifestarla parlando. E a questo fine è mestieri che intenda con tutte le forze; perchè, secondo Natale Alessandro, dovendo l'oratore sacro *ammaestrare*, *dilettare* e *piegare* gli animi degli uditori, adempirà al primo dovere colle cose che dice, ma non potrà soddisfare agli altri due, se non col modo che le dice, comprendendo certamente in questo anche il porgere (1). — Così la intesero anche S. Agostino e S. Carlo Borromeo (2).

Il Manzoni nei *Promessi Sposi*, in quel li-

(1) « Ita dicere debet orator ut doceat, ut delectet, ut flectat. » (*Institut. Concional.* Pars 1, cap. IV.)

(2) « Docendi necessitas in rebus constituta est quas dicimus, reliqua duo in modo quo dicimus. » (*S. Aug.*, *De Doct. christ.*) — « Illud quoque vitium caveat, ne uno vocis sono tota proferatur oratio, quod fastidium parit. Oculis non minus exprimat affectus animæ varios, pro rerum quas dicit varietate, quam voce. » (*S. Carol. Borrom.*, *Institut. Prædicat. Verb. Dei.*)

bro in cui, a chi ben guarda, è tutto e per tutti, ci fa quasi sentire il poter dell'arte di cui trattasi, nel sublime colloquio che finge avvenuto tra il Borromeo e l'Innominato, dicendo che questo famoso personaggio stava attonito al *porgere infiammato* del Cardinale, perchè a misura che le parole gli uscivano dalle labbra, il volto, lo sguardo, ogni moto inspirava il senso. — E così, nè in altro modo, la parola può giungere all'anima altrui.

Che sarebbero, infatti, valsi gli elevati pensieri in Bossuet, la soavità dei sentimenti in Massillon, i vigorosi concetti in Bourdaloue, e tanti pregi or umili or sublimi nel Segneri, se fosse loro mancata l'abilità di vivificarli colla voce e colla espressione del volto?

Non avrebbero al certo le parole di Bossuet: *Oh Dio! noi siamo un nulla!* colpito, siccome facevano, chi l'udiva, se col modo di porgerle non avesse dato loro la conveniente espressione. — Nè al missionario Bridaine, che dopo aver predicato per le campagne della Francia faceva un corso di esercizj sacri in una pubblica piazza di Parigi, sarebbe riuscito destare il fremito negli uditori, senza un adatto colorito a questi detti:

«Che feci io mai, che feci io mai, sventurato! Io contristai i poveri ed i migliori amici del mio Dio; io recai lo spavento e il dolore in quelle anime semplici e fedeli che avrei dovuto compatire e consolare. Qui, qui, i miei sguardi incontrano quei potenti, quei doviziosi, quegli oppressori che debbo rimproverare e correggere; qui, non altrove, in mezzo a tanti scandali e peccati, era mestieri che facessi sentire l'impeto tutto della divina parola, e che collocassi da un lato di questo pulpito la morte che li minaccia, e dall'altro quel Dio che li deve giudicare. Io tengo in mano fino da questo istante la vostra sentenza: O uomini superbi e sdegnosi, al mio cospetto tremate.»

E se Massillon, recitando il suo famoso discorso sul picciol numero degli eletti, seppe in un punto impadronirsi così degli uditori da farli per un moto involontario alzar tutti in piedi; se Bourdaloue nel salire al pergamo faceva dire al gran Condé: «Silenzio, ecco il nostro nemico»; se il vescovo di Clermont costringeva Luigi XVI a proferire quelle memorande parole: «Padre, ho sentito in questa cappella molti grandi oratori, e sono partito

assai contento di loro; ma quando odo voi, parto sempre scontento di me stesso; » non solo attribuir si deve alle cose che dicevano, ma al modo con cui eran pòrte.

Si persuadano adunque tutti coloro che si accingono a parlare in pubblico, di non poter mai e poi mai ottenere dalla parola il frutto bramato, se non si saranno educati anche alla esteriore eloquenza; che ad ottenerla non bastano le più favorevoli doti della natura, ove non sieno bene indirizzate, e che senza l'arte del porgere, qualunque oratore non uscirà mai dalla schiera comune e volgare (1).

(1) « Actio in dicendo una dominatur: sine hac summus orator esse in numero nullo potest. » (*Cic.*, *Orat.*)
Nè solo i benefizii dell'arte si manifestano nei pubblici discorsi, ma chi di buon'ora si diè allo studio della medesima, porta secò anche nel conversare familiare un certo pregio che lo distingue. Non è senza perchè che alcuni parlando in socievoli crocchi, attraggono a sè gli animi delle brigate, e bravi imbellettatori della parola, ottengono sempre da questa quello che vogliono, mentre altri annoiano o stancano. — Ma oltre al diletto, v' hanno dei casi nell'esercizio di certe professioni, in cui il saper bene e squisitamente parlare è di somma importanza. Chi vorrà negare, per esempio, che un medico al letto dei malati può con garbata e ben pòrta parola soltanto recar loro sollievi indicibili, e invece con rozzi modi e falsi toni e sgarbati, sconfortarli e accrescerne i patimenti?

DELL' ARTE COMICA

PARTE PRIMA.

I.

Dignità dell'arte comica. — Delle doti del comico e della personificabilità.

Fra le molte e varie cagioni per cui il teatro drammatico in Italia non solo non ha potuto elevarsi al punto che gli conviene, ma anzi è così bassamente caduto, io credo non vada errato chi vi annovera quella di aver considerato l'arte del comico in modo assai leggiero, di esservisi quindi moltissimi dati quasi alla cieca, e di non averne in conseguenza comprese le difficoltà e sentita la dignità. — Imperocchè se quest'arte, tra quelle che di belle hanno il nome, è da collocarsi la ultima per la rapidità de' suoi effetti; la prima per altro ritener si deve per la potente ed utile sua influenza. — Le tele, i marmi e le carte sfidano, è vero, le ingiurie del tempo,

e gloriosi a traverso i secoli trasportano i nomi del pittore, dello scultore e del poeta, mentre l'opera del comico, *materia* ed *artefice* al tempo stesso, nasce e muore con lui. — Ma qual segno, qual tela, qual marmo potrà eguagliare il potere della parola articolata cui sieno compagni i moti del volto e della persona? Qual' arte imitatrice della umana natura sarà paragonabile a quella che imita l'uomo coll'uomo stesso? E non è forse per il suo ufficio che i soggetti drammatici, dalla vita del pensiero e della fantasia a quella passando della realtà, si presentano ne' teatri alle moltitudini per farle palpitare, fremere, piangere, ridere, ora colla imitazione di fatti presenti, ora di tempi che non sono più? — Sì, possiamo franchi asserirlo. — L'arte del comico è, al pari di ogni altra, pregevole, e l'esercitarla a dovere, non tanto agevol cosa come pare a primo aspetto e' si creda da moltissimi.

Per bene esprimere i pensieri e gli affetti altrui simulati, farli comparire come proprii, quasi veri suscitarli in chi ascolta, e dar vita ad una bella imitazione (nel che parmi consistere tutta l' arte del comico), la

prima facoltà e fondamento di tutte le altre si è l'*intelligenza*. — Esprimer bene quello che non si è inteso o si è inteso male, sarebbe folle pretensione ed ignoranza superba. — Fa di mestieri adunque che colui il quale vuole recitare con plauso, sia innanzi tutto in grado di formarsi una chiara idea e precisa non tanto dei varii componimenti drammatici, quanto dei singoli personaggi che li costituiscono. — Per la qual cosa richiedesi piena cognizione della lingua, capacità a comprendere ed apprezzare la intima natura dei soggetti trattati, la forma data loro, lo stile usato dagli autori, lo scopo che si prefissero, non che i tempi, i luoghi e i costumi che vollero rappresentare. — E tutto questo come potrà ottenersi senza cognizione di belle lettere, di filosofia, di storia, e in conseguenza di geografia? Educato adunque a questi studi, e passando quindi a far l'analisi dei varii personaggi drammatici, sarà mestieri al comico di considerare, che siccome ogni uomo nel vero e gran teatro del mondo dagli altri distinguesi per il grado, per la età, per il carattere, per i pensieri e sentimenti e per le varie situazioni in cui trovasi; così ogni personaggio, conservando però ge-

losamente tutte le relazioni che ha cogli altri interlocutori, deve da essi distinguersi per quelle circostanze e per quelle qualità. — E questo pure come potrà comprendersi da chi non conosce appieno come l'anima, dirò così, si versi al di fuori? Poichè non solo le sociali condizioni e il carattere conformano abitualmente a certi dati modi il volto, la voce e i gesti degli uomini, ma ogni pensiero ed affetto in varie occasioni manifestati, esigono anch'essi un movimento corrispondente in tutte quelle parti del corpo. — Il sapere dunque quali sono le leggi fisiche costanti, espressive di ogni moto o stato dell'anima, non è al certo lieve impresa e che possa compiersi senza principii d'ideologia e delle leggi che regolano l'umano organismo, e senza molte sociali osservazioni.

Ma queste facoltà sin qui accennate, mentre potrebbero già parere sufficienti, non sono che un buon principio a ben recitare. — Non basta infatti per quest' arte la sola cognizione e anche perfetta delle corrispondenze de'moti interni dell'uomo cogli esterni. — Sui palchi teatrali trattasi di operare una gran *finzione*. — Bisogna però che l'animo

di colui che ambisce a divenire abile commediante, alla lettura dei componimenti drammatici, abbia disposizione a provare, ritenere ed abbandonare tutte le più variate impressioni, come la cera e la creta (mi si permetta il paragone) l'hanno nel ricevere e mutare mille e mille forme sotto la mano dell'abile artista. — A questa arrendevolezza ed estrema variabilità della parte morale in chi vuol darsi alla recitazione, parmi non bene convengano tutti quanti i nomi che stanno a favorire la erronea opinione che sui palchi teatrali si possa propriamente sentire ciò che si esprime: il che, tranne qualche caso e solo per analogia e reminiscenza, e fino a un certo punto, non può nè deve aver luogo. — Guai a colui che porta sul palco scenico il *suo* vero e proprio sentimento! Le più volte rappresenta sè stesso piuttosto che il personaggio voluto dall'autore (1). — Se adunque alla

(1) Quando, or son tre anni, innanzi a sceltissimo uditorio, lessi un mio discorso, manifestando questi principii sull'arte in una delle sale di S. Francesco di Paola in Torino, questa cosa da me detta sul *sentimento* diè molto che dire a comici, a dilettanti e a poeti. — E siccome ognuno è padrone di pensare e giudicare come gli pare

lettura dei drammatici componimenti il lettore, la cui mente è corredata delle enunciate

e piace, così io lasciai che ognuno godesse del suo diritto, nè mi detti briga di rispondere alle varie cose che furono dette e scritte a questo proposito. — Credo però di essere stato allora franteso, o di non essermi saputo chiaramente spiegare. — Imperciocchè nel sostenere che il sentimento non basta a recitar bene, intendo del sentimento *vero* e *proprio* e *naturale*, per cui uno (ammesso anche che abbia tutti gli altri requisiti dell'arte) non sa esprimere se non quello che consuona perfettamente col suo stato abituale dell'animo, non già di quel sentimento *artistico* che solo fa grande il comico dandogli abilità di trasmutarsi in mille guise ad onta delle naturali tendenze e delle varie vicende, in cui e come uomo e come artista può trovarsi; di quel sentimento che diè vita nell'istessa anima nobilissima ad un Carlo e ad un Filippo, ad un Icilio e ad un Appio, ad un Antonio Foscarini e ad un Loredano, ad un Tartufo e ad un maldicente; e a fronte di quanto avvi di brutto e orribile nell'umana natura, a quanto altro v'ha di gentile e di grande. — Lo so anch'io che il manifestare, recitando e declamando, pensieri ed affetti che armonizzano coi nostri veri dà luogo ad una imitazione più agevole, e, se vuolsi, anche più splendida, come credo che di certo avvenga a tutti gli autori drammatici, quando fanno parlare i personaggi della loro simpatia; ma so eziandio che siccome l'anima di costoro piegasi e trasmutasi ed artisticamente diventa anche malvagia ed infame, esprimendo cose orribili da cui nella realtà rifuggirebbe il solo pensiero; così deve accadere nell'abile artista drammatico. —

cognizioni, proverà anche questo interno turbamento e farà suoi tutti i pensieri e tutti

I grandi autori hanno quel sentimento e lo affidano a muti segni; ai grandi attori si spetta dargli persona e moto convenienti.

Corre, è vero, gran divario sotto questo aspetto, tra il modo della imitazione degli uni e degli altri, e non senza perchè vado però dicendo l'arte comica difficilissima. — A chi poi mi andasse ricantando la solita nenia, che quando si sente in un modo è impossibile di esprimere in arte diversamente, risponderò che il Molière e il Goldoni melanconici hanno fatto e fanno tuttora cordialmente ridere; che giammai cose più gaje e più stravagantemente portentose non uscirono da mente d'uomo, come da quella dell'ipocondriaco M. Lodovico, e che degli attori che abbiano fatto balzare di gioja, palpitare di affanno, fremere di rabbia, gelare di orrore e ridere smascellatamente non ne sono mancati e non ne mancherebbero se l'arte comica fosse studiata. — Brecourt, per esempio, fu buon tragico e buon comico al segno che Luigi XIV diceva di lui: « Cet homme-là ferait rire une pierre ». Conchiudo. Il sentimento proprio e reale, sebbene accompagnato dalle altre doti, non basta a divenir grande nell'arte comica, anzi alle volte è a carico; chè se valesse, ogni attore ed ogni attrice, abbajatore e abbajatrice, serrebbero la bocca alla sana critica dopo avere straziato e svisato un carattere dicendo: *Io lo sento così*. — Remond de Sainte Albine ha lasciato scritto: « Les personnes qui sont nées tendres, croient pouvoir, avec cette disposition, entreprendre de jouer la tragédie; celles dont le caractère est enjoué se flattent de réussir à jouer la

gli affetti dei varii personaggi, potrà dirsi dotato di una fervida immaginazione e di quel sentimento *artistico* tanto diverso dal vero, sebbene generalmente con questo confondasi, quanto è la *finzione* dalla realtà. Ma neppur questo basta a divenire comico eccellente. — Niuno infatti, io mi credo, vorrà negare tali facoltà agli autori drammatici; — eppure è dimostrato per esperienza, che non sempre essi sono i più felici porgitori delle loro cose ed i più adatti alla espressione dei pensieri

comédie.... La signification du mot *sentiment* a plus d'étendue et il désigne dans les comédiens la facilité de faire succéder dans leur âme les diverses passions dont l'homme est susceptible. » — Ed il nostro Riccoboni: «Lorsqu'un acteur a rendu, avec la force nécessaire, les sentiments de son rôle, quelques spectateurs, étonnés d'une si parfaite imitation du vrai, l'ont prise pour la verité même, ils ont cru l'acteur affecté du sentiment réel qu'il représentait; et celui-ci, qui trouvait son avantage à ne point détruire cette idée, les a laissés dans l'erreur en appuyant leur avis..... Il paraît demontré au contraire que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer. » — « Les sentiments se succèdent dans une scène avec une rapidité qui n'est point dans la nature. Ceux qui ne peuvent pas donner à chaque rôle son caractère particulier se font, en général, une diction et des gestes qui leur servent pour tous. » (*Larive.*)

e degli affetti che hanno così meravigliosamente sentito e affidato alla carta. — E per il solito, coloro che alla lettura o alla rappresentazione dei drammi si commuovono con facilità al riso e al pianto, guai poi se si attentassero ad esprimere altrui ciò che li ha fatti così vivamente sentire! — Non basta adunque la intelligenza e, non che il naturale, nemmeno il sentimento dell'arte a chi vuol darsi alla recitazione, se egli a queste interne qualità quelle pure non accoppia del corpo in ogni sua parte disposto perfettamente, e per le quali debbono manifestarsi tutte le infinite modificazioni dell'intelletto e del cuore.

Quindi è che il suo volto, e in questo specialmente gli occhi, il tronco e i bracci, fa di mestieri che sieno in tal guisa adatti da rendere più potente il linguaggio parlato, e talora da supplirlo. — Nè credasi per ottenere ciò essere bastanti queste parti comunque si trovano. — Se basta nella vita della natura, non però in quella dell'arte. — Poichè, come vedremo in seguito, anche coloro che presentano nella persona una struttura favorevolissima, non possono trascurare di educarsi

fisicamente e molto, se vogliono cogliere una meritata corona di alloro sui palchi teatrali. Dotato pertanto di felice organizzazione per ciò che risguarda il linguaggio così detto di *azione*; il comico deve esserlo egualmente per l'altro della parola parlata. Senza la qual proprietà, sebben prediletto dalla natura in tutto il resto, gli sarebbe impossibile oltrepassare i limiti della mediocrità nell'arte sua. — Per tal ragione, ogni vizio nell'articolare e pronunziare la parola è, e dovrebbe essere, capitale sulle scene. — A questo proposito il cielo mi guardi dal menar vanto di un privilegio che anche quando esista (al dir di un mio illustre amico) lo dà la balia a chi beve in Toscana le prime aure di vita, ma certo è però che senza una perfetta pronunzia, invano si spera elevarsi nell'arte teatrale e da essa ottenere tutta la utilità cui è destinata. — Poichè tra i benefizii del teatro, ultimo al certo non dovrebbe essere quello di una norma sicura nel modo di pronunciare. — E siccome in Francia una volta molto giustamente ritenevasi che per iscuola degli stranieri e degli stessi Francesi, il teatro drammatico dovesse avere per la lingua parlata l'autorità del di-

zionario per la scritta, e nel caso di dubbio di pronunzia, quell'autorità prevalere a tutte le opinioni; così in Italia, in questa terra dell'«idioma gentil sonante e puro», dovrebbesi pretendere altrettanto, e altamente disapprovare chi ascende i palchi teatrali con difetti connaturali o consuetudinari negli organi della favella. — Così la intendeva anche il grande Astigiano.

Ma, alla perfetta articolazione e pronunzia della parola, è necessario che pur s'accoppii, in chi vuol darsi all'arte comica, la qualità della voce la quale, non solo deve essere senza difetti, ma adatta eziandio ad inflettersi in mille guise; perchè la chiarezza e la forza di un discorso qualunque prosaico o poetico, dipendono dalla proprietà dei suoni vocali e dalla perizia del dicitore nel farne buon uso. — È per questa perizia che le parole, sieno esse significative di pensieri o di affetti, debbono sempre portarsi all'animo degli ascoltanti per l'orecchio, giudice severo ed inesorabile che pretende, e ne ha il diritto, dalle inflessioni della voce parlante, oltre la espressione di sentimento o *patetica*, quando deve aver luogo, sempre però quella d'intelletto o *logica;* il

beneficio cioè, ma indicibilmente più squisito, che i segni ortografici recano all' occhio di chi legge. E per giugnere a questo grado artistico tanto negli atteggiamenti della persona, quanto nei suoni della voce; per rendere questi e quelli capaci non solo ad esprimere giustamente, ma sempre in bel modo i pensieri e gli affetti simulati, non basta la sola natura. — La scuola del disegno, della danza, ec. può sola assuefare il corpo a tutte le graziose e nobili movenze; e quella della musica, almeno ne' suoi principii, educare la voce ad intuonazioni certe e gradite e temprare l'animo all'armonia che scaturisce dal ben recitare. — Aggiungo perciò anche queste alle altre qualità, come essenziali a divenire un abile comico. E quando a questa intelligenza così sviluppata, a questo sentire, a questa felice disposizione di organi favorita dalla educazione, colui che si dà all'arte comica unirà il pregio di una memoria felice e tenace, sarà a buon porto e non gli mancherà che una sola facoltà, ma tale da costituire una di quelle condizioni senza cui vano si renderebbe tutto il resto per recitare a dovere. — Fino a qui egli sa e sente quello

che va fatto, conosce come va fatto, possiede gli strumenti per farlo; non gli manca adunque che ridurre di potenza in atto tutte quelle operazioni dell'animo, costringendo cioè il suo volto, il suo gesto, i suoi atteggiamenti, i suoni della sua voce, sempre e a suo piacimento, ad esprimer simulando ogni pensiero ed ogni affetto in qualsiasi situazione dalla più semplice alla più complicata. — E questa suprema facoltà, che non è alcuna di quelle già enumerate, che si può dire risultante dal complesso di tutte e, pur tuttavia non a tutti conceduta, per evitare il vuoto e l'errore che le voci di *mimica*, *sentimento*, *anima*, *sensibilità, ispirazione*, *irritabilità*, producono nella mente dei più, appellerei volentieri, sebbene con vocabolo inusato, *personificabilità;* ossia potenza di personificarsi, di cangiar persona (1).

Coloro adunque che per favore della natura e con un'accurata educazione giunsero

(1) Non v'è trattato di arte teatrale nel quale abbia riscontrato un vocabolo adatto a significare questa suprema facoltà del comico, usando tutti gli scrittori or l'una or l'altra di queste parole, le quali, a parer mio, non calzano all'idea.

a tanto di potere a lor voglia abbandonare la propria persona e trasmutarsi in qualsiasi personaggio drammatico, variando così il linguaggio, i suoni della voce, gli atti del volto e gli atteggiamenti delle membra, potranno proclamarsi comici ed eccellenti artisti, e daranno indizio certo di avere, come diceva Voltaire, *le diable au corps.*

Quelli poi che, o per difetto di natura o di educazione, non sono capaci di tal versatilità, sebbene possano in una sola specie di caratteri staccarsi dal comune e anche toccare la eccellenza nell'arte, occuperanno in essa il secondo posto, e sarà mestieri si contentino del titolo più modesto di attori. — Quelli infine che, male disposti dei loro organi, digiuni di ogni regola, sdegnosi di studi e di fatica, salgono impudentemente i palchi teatrali arrogandosi il titolo di artisti, di comici e di attori, facendosi forti colle suonanti parole di *spolvero* e *possesso di scena,* non saranno mai riputati tali da chi sottilmente vede nell'arte. — Falsamente presero la loro carriera, e falsamente debbono compierla, ancorchè abbiano trovato tra via della buona gente che li applaudì e fece loro credere il contrario.

Dal fin qui detto apparisce esser difficilissimo incontrar degli individui che in sè riuniscano tante doti di natura e di arte, e, per così dire, tanti uomini in un solo, e quindi dei veri artisti drammatici, che cedono soltanto alla prepotente ragione degli anni. — Più facile è il trovare dei bravi attori. — Se la Italia ha dei primi e come sia ricca di secondi, lascio giudicarne a chi ha fior di senno.

II.

Del vero artista drammatico. — Divisione dell'arte comica in dizione *ed* azione. — *Della voce. — Della pronunzia. — Distinzione tra recitazione e declamazione.*

Enumerando le doti morali e fisiche, naturali ed acquisite che verificar si debbono in chi si dà all'arte comica, dissi esser difficilissima la riunione di esse in un solo individuo, ma pur necessaria a formare un artista drammatico eccellente. — E siccome i principii da me posti trattando delle doti del comico, al cui sviluppo mi accingo e da cui

tutta l'arte risulta della drammatica esecuzione, sono indispensabili non solo per coloro che per favore della natura e della educazione possono giungere a questo eminente grado, quanto per quelli ai quali, ad onta di tutti gli sforzi, non è dato levarsi a tanta altezza, spero che si saprà buon grado al desiderio che nutro richiamando allo studio di quest'arte comunemente incompresa ed avvilita i molti suoi traviati cultori, di vederla ritornata al suo giusto ed antico splendore.

Vero comico ed eccellente artista drammatico, servendomi delle parole di G. G. Rousseau, delle quali, sebbene mutilandole, si è approfittato anche Aristippe nella sua teoria dell'arte comica, « è colui che ha la potenza di trasformarsi, di prendere un altro carattere fuori del suo, di mostrarsi diverso da quel che è, di appassionarsi a sangue freddo, di dire ciò che non pensa in modo così naturale come se lo pensasse davvero (1) ».

Questa viva ed esatta descrizione del vero commediante fatta dal filosofo Ginevrino, di cui poscia egli stesso si servì come di arme

(1) Lettera a D'Alembert sugli spettacoli.

potentissima per ferire con istrana inconseguenza l'arte teatrale e chi la coltivava, tutta, parmi, possa comprendersi in quella facoltà suprema che a me piacque appellare *personificabilità,* come quella che consta di tutte le doti morali e fisiche da me enunciate, che è l'anello che le congiunge, la molla che le spinge, quella infine che fa sì che il comico, trasmutandosi, dica e agisca come direbbero e agirebbero tutti i personaggi drammatici ideati dagli autori.

La qual facoltà io diceva essere malamente significata dai vocaboli *mimica, anima, sensibilità, irritabilità, ispirazione, sentimento,* perchè alcuni stanno ad indicare il gesto o i movimenti delle fibre umane per necessaria impressione e vera degli agenti esterni, la qual cosa non accade sui palchi teatrali, dove altro non si fa che fingere, e tutta l'arte sta nel finger bene; alcuni altri poi si ristringono ad accennare interne modificazioni dell'intelletto e del cuore, le quali possono riscontrarsi in mille individui senza che tra questi ve ne sia un solo dotato della facoltà di trasmutarsi e personificarsi a sua voglia, come deve fare il comico.

I precetti che andrò esponendo mireranno tutti a tracciar la via a chi si dà all'arte comica per giungere a possedere pienamente questa facoltà ove natura per qualche lato non vi si opponga, o a possederla in parte, ma degnamente, se quella, benchè madre comune, non gli fosse stata larga di tanti doni. Ritenendo pertanto che alla eccellenza dell'arte potrà dirsi giunto colui che ha il potere di personificarsi a sua voglia e nei modi i più contrarii, avremo una norma certa nel giudicare della abilità dei comici, abilità la quale sarà sempre maggiore o minore, secondo che più o meno si accosterà a quel supremo punto, e certo indizio di quali doti morali o fisiche sieno mancanti per giungervi.

Incomincerò adunque dalla prima delle due parti di cui componesi l'arte comica, che è la *dizione*, e passerò quindi all'altra, che è l'*azione*, mostrando così che ad acquistarle ambedue e indirizzarle al fine che il comico deve proporsi, niuna delle doti da me accennate nel precedente studio è inutile o vana (1).

(1) Gli antichi nelle parole *pronunciatio* e *actio* comprendevano tanto il retto uso della voce che del gesto.

E per ciò che concerne la prima, volentieri muovo il discorso dall'essenziale requisito di essa, vo' dire dalla pronunzia, andando in questo perfettamente d'accordo col grande Alfieri, del quale mi è dolce riferire la opinione, perchè sta a convalidare quanto io già dissi a questo proposito: « Saper parlare e pronunziare la lingua toscana, è cosa senza cui ogni recita sarebbe ridicola. E prescindendo da ogni disputa di primato d'idioma in Italia, è certo che le cose teatrali sono scritte, per quanto sa l'autore, in lingua toscana, onde vogliono essere pronunciate in lingua ed accento toscano ». (Povero uomo, se vivesse oggi e udisse che razza di lingua regalasi dai palchi teatrali al *pubblico rispettabile* e alle *inclite guarnigioni!!!*) « E se in Parigi un attore pronunciasse in un teatro una sola parola francese con accento provenzale o di altra provincia, sarebbe fischiato e non tollerato, quand'anche fosse eccellente per la comica ».

— Non così oggi. — Quindi è che ho creduto bene dividere ciò che nell'arte della recitazione riferiscesi alla parola, da ciò che risguarda il gesto, sebbene in fondo le inflessioni della voce e i movimenti delle membra non possano disgiungersi mai.

Dopo aver letto queste parole dell'Alfieri io mi credo che nessuno impugnerà la necessità di una retta pronuncia sui palchi teatrali, o troverà che ridire se per questo fondamento di una elegante ed artistica dizione sostengo che debbasi stare alla pronuncia toscana.

E lungi in ciò dal volere anch'io rinnovare antiche e miserabili gare, che mal si fece a suscitarle in addietro, e pessimamente si farebbe al presente, mi sento anzi in obbligo, sebben Toscano, per dirla come schiettamente la penso, di avvertire che quando, trattandosi di pronuncia, dicesi toscana, devesi intendere di quella che è speciale ad alcuni luoghi di quella terra, e in qualcuno di essi, alla classe un po' distinta del popolo.

Ma una retta pronuncia ed una chiara espressione di tutti i suoni dei quali componesi, non basta perchè con questa sua parte fisica la parola possa esercitare il pieno potere sull'animo di chi l'ascolta, e quindi per costituire quella bella dizione che conviensi al comico sui palchi teatrali. È soltanto coi giusti tuoni e colle grate e bene adatte inflessioni della voce che accompagnar deb-

bono la parola in tutte le sue infinite combinazioni che ottenere è dato questo nobile intento. — Al quale volendo giungere, reputo necessario il considerare, che siccome v'ha tra le passioni, le loro specie e la loro intensità una corrispondenza naturale e immutabile coi moti del volto e gli atteggiamenti della persona, così accade con i suoni della voce (1). — Che col linguaggio convenzionale della parola, creato principalmente per la manifestazione del pensiero e pel suo sviluppo, lungi dall'essere tolti quegli eterni rapporti, gli uomini ebbero in mira anzi di vie meglio significarne tutte le minime gradazioni —; e che perciò nella guisa che i suoni della voce parlante sono, dal più al meno bene, ma sempre veramente adoperati dagli uomini nella realtà della vita ad esprimere i loro pensieri ed i loro affetti, devono in egual modo quei suoni sempre, e sempre in bel modo, adoperarsi da coloro che si danno all'arte comica per simulare, imitando col linguaggio che parve agli autori il più acconcio,

(1) « Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et gestum et sonum. — Vocis mutationes totidiem sunt quot animorum. » (*Cic., De Orat.*)

ogni pensiero ed ogni affetto dei personaggi ideati e tolti a rappresentare.

Ho detto che il comico deve adattarsi al linguaggio che più acconcio parve agli autori per i soggetti che imprendono a trattare. Infatti, o essi ci vogliono rappresentare le comuni e familiari vicende dell'umana vita, e si servono del linguaggio comune e familiare; o se nei loro drammi scelgono a subbietto azioni e passioni di uomini grandi e di alta origine, disgiunti anche da noi per lunghezza di tempo, adoperano allora un alto linguaggio legato a forme che dal volgare lo separano e visibilmente lo distinguono. — Abbiamo nel primo caso la commedia scritta per lo più in prosa semplice, o in poesia che poco dalla prosa si scosta; e nell'altro la tragedia, il più sublime dei teatrali componimenti. Dovendo pertanto il comico percorrere tutte le gradazioni di un linguaggio fittizio dal punto più semplice ed umile al più alto e nobile, agevolmente comprendesi di quant'arte debba essere egli provveduto. Commedia e Tragedia, ecco dunque i due componimenti nei quali il comico è chiamato a far mostra dell'arte sua: a ben recitare, cioè, nella

prima, a ben declamare nella seconda (1). So che il vocabolo *declamazione*, come che sappia di gonfio e ammanierato, non andò molto a grado a' sommi comici e scrittori francesi, e che anche oggi tra noi, seguendo le opinioni di quelli, lo si vorrebbe affatto proscrivere. — Io però ritengo che nell'arte comica, dovendo essere molto diverso il modo di dire la prosa e la poesia, anche un vocabolo fa mestieri adoperare che quella diversità significhi. — E tanto più mi confermo in quest' opinione, in quanto che, non sool gli antichi ed immortali maestri dell'arte della parola non isdegnarono di usare il vocabolo *declamazione*, nel significato di porgere nobilmente il discorso, ma e a Baron e a Talma e ad Aristippe non riuscì di trovarne un altro che meglio valesse a denotare la diversità che deve correre tra il semplice dire e l'elevato, tra la prosa e il verso. Infatti, Talma nelle sue belle riflessioni su Lekain esprimevasi: « Tor-

(1) Fra la tragedia e la commedia è sorto il dramma propriamente detto, il quale, che che se ne dica, è un genere bastardo. — I principj però che regolano la recitazione della commedia e la declamazione della tragedia possono valere anche pel dramma.

nerebbe forse qui in acconcio di mostrare la improprietà della parola *declamazione*, di cui uno si serve per esprimere l'arte del commediante, la qual parola sembra indicare una cosa totalmente diversa dal parlare famigliare, e che porta seco la idea di una certa enunciazione convenzionale. Ma (soggiunge) io sarei imbarazzatissimo a sostituirvi una più conveniente espressione. *Recitare* la Tragedia non mi piace, *dire* la Tragedia (come voleva Baron) mi pare una fredda elocuzione». — E Aristippe, trattando della declamazione, dice: « Noi siamo frattanto costretti di conservare la parola *declamazione* e definirla nel modo in cui è intesa ». — Ritenuta pertanto la necessità di distinguere *recitazione* da *declamazione*, mi riserbo in seguito a mostrare che, più che al nome, devesi ai falsi sistemi di chi insegna od esercita l'arte comica la colpa di aver fatto attaccare a quest'ultima parola un che di stravagante e d'esagerato che, ove fosse ben ristretta nei suoi giusti confini, essa non ha e non dovrebbe mai avere.

III.

Del buon uso degli accenti.

Divisa l'arte comica in ciò che risguarda il *dire* da ciò che riferiscesi al *fare*, ossia la parola dal gesto, e ritenuto come necessario il distinguere recitazione da declamazione, fa ora di mestieri trattare di ambedue, e per modo che apparisca in che il recitare col declamare si assomiglia e in che differisca, e quali sono le regole che ogni recitante o declamatore deve seguire per ben corrispondere a' suoi doveri, a quelli dell'arte e ai desiderii del pubblico.

Certo che, se ponesi mente a quanto in oggi accade nei nostri teatri, molti dei nostri attori dagli strepitosi applausi che vi riscuotono creder debbono di aver colto nel segno, adempito a' quei doveri, appagato quei desiderii. — Io per me, ad onta di quegli strepiti e di quei romori, ne dubito fortemente. — Ma che dico ne dubito? Sono certo del no. — E in quanto al pubblico e ad applausi, vorrei che certi attori, che reputansi già saliti in me-

ritata fama, pensassero a quelli di cui parla Engel nelle sue lettere sulla Mimica, ai quali « basta che la turba faccia plauso, per non curarsi se l'intelligente, l'uomo di buon gusto si stringe nelle spalle e ride di pietà. » E vorrei anche che, mandate alla memoria, talvolta ripetessero quelle terzine del nostro Riccoboni:

Non ti lusinghi per veder che vola
Buona fama di te, chè non è assai
Piacere a' sciocchi o a qualche donnicciuola.
Ingiusta lode non è stabil mai;
E basta un solo per chiarirne cento
Che abbia buon senno, e se lo trovi, guai!

E non sarebbe anche mal fatto che sapessero che Bitterton, attore il quale onorò le scene inglesi, non conosceva più lusinghiero applauso di un attento silenzio; perciocchè, egli diceva « esservi mille falsi modi per eccitare gli spettatori a clamorosi trasporti, uno solo per obbligarli a silenzio, la verità dell'azione » (cioè il retto uso della voce e del gesto). — E siccome la falsità di modi studiasi tanto, e la verità tanto poco, e tutta l'arte non consiste che nel raggiungere questa ve-

rità; ben volentieri mi approfitto dell'opinione del prenotato attore per dare alcuno schiarimento sul significato che debbe avere tal parola anche nell'arte comica, affinchè agevolmente possa procedere a trattare della recitazione e della declamazione, e non sorgano dubbii su quanto andrò via via esponendo.

Tutte le arti belle, mi giova qui il ripeterlo, furono create dagli uomini, quando, soddisfatti i supremi bisogni e noiatisi quindi dei comuni ed ordinarii oggetti, desiderarono con nuovo ordine d'idee e di sentimenti procacciare allo spirito nuovi piaceri. — Non ebbero adunque certamente in mira di riprodurre i medesimi soggetti dell'esistenza dai quali sfuggivano, ma solo intesero ad una imitazione di essi, per la quale in bel modo e sempre gradevolmente l'animo loro si sollevasse dagli affanni e dalle cure della vita reale. Il fondamento pertanto di tutte le arti belle fu ed è una *imitazione*, il loro oggetto la *espressione* di questa imitazione, e non diversificano le une dalle altre, se non che per i varii soggetti che imprendono ad imitare, e i varii modi che impiegano ad esprimere quella imitazione. — Ciò premesso, chiaro

apparisce che quando nelle arti tutte dicesi *verità,* deesi intendere non la verità della natura, non la realità; ma sivvero la verità di espressione di quella imitazione che si ebbe in animo di creare (1). E questa espressione, osserva benissimo Lessing, non deve mai spingersi oltre i confini dell'arte, ma tenersi invece subordinata alla prima legge dell'arte, alla legge della bellezza. — Quindi ne deriva che il recitante e il declamatore deve porre ogni studio per raggiugnere questa artistica verità, e si dirà che esso vi pervenne quando esprimerà a dovere quella imitazione cui mirarono i drammatici autori. E quanto sia arduo nell'arte di cui ci occupiamo di pervenire al grado indicato, non è mai detto abbastanza; imperciocchè il recitante e il declamatore non solo deve esprimere una imitazione non sua, ma, a differenza di tutti gli altri artisti, non può fare, pentirsi e disfare per tornar da

(1) « *Vero vero,* ci andate gridando. — Credete voi di potere ammazzare l'immaginazione? Insensati.» (*Niccolini, Dell'imitaz. dram.*) « È nella natura, diceva un tale a Preville. — Eh! morbleau, gridò questi, mon c... est aussi dans la nature, et cependant je ne le montre pas. » (*Notice sur Preville, de M. Ouroy.*)

capo, nel caso che, come pur troppo accade, non gli sia riuscito, ad onta della scienza e della pratica dell'arte, di afferrare a prima giunta quella espressione. — E pare proprio scritta per il commediante questa strofa del Metastasio:

> Voce dal sen fuggita
> Poi richiamar non vale;
> Non si trattien lo strale
> Quando dell'arco uscì.

Con queste idee ben comprese e maturate deve uno accingersi a recitare la commedia e a declamare la tragedia. — E perchè la voce non fugga dal seno del comico falsamente e con inutile pentimento, bisogna dar luogo alle seguenti riflessioni.

Nella parola, siccome accennai nel precedente studio, è necessario distinguere la parte fisica, che consiste nel suono, dal valore che hanno ad essa attribuito le umane convenzioni. La parte fisica della parola, che è quella per cui essa si fa strada al nostro animo per mezzo dell'orecchio, esercita su noi tutta la sua influenza, quando i suoni che l'accompagnano in tutte le sue combi-

nazioni e in quelle forme che la umana ragione sanzionò a manifestazione dei pensieri e degli affetti, sono sempre adoperati in corrispondenza di quel valore e di quel significato che piacque ad essa assegnare l'universal consentimento.

Esercita poi debole influenza e genera spesso errore o noia in chi l'ascolta, quando, o per ignoranza di chi porge la parola altrui, o per mala consuetudine di chi esprime la propria, quei suoni sono adoperati a caso, uniformemente, senza le debite inflessioni; ovvero o non regolati da quel valore che alle parole, non tanto nel loro isolamento, quanto nella loro unione, è stato attribuito. — E dipende certamente da questo, cioè dal retto uso dei toni della voce e delle sue inflessioni, quella certa magia che alcuni esercitano sul nostro animo anche nel parlare familiare, e quella chiarezza che brilla nella esposizione dei loro sentimenti.

È a questa proprietà e squisitezza del dire, non tanto facile a riscontrarsi nella realtà della vita, specialmente quando trattasi di manifestazione di pensieri piani e semplici, che il comico deve giungere nella finzione dell'arte, e ciò non potrà mai ottenere se non avrà ap-

preso a porre in accordo i suoni della voce col valore significativo delle parole.

Prima cura adunque di chi si dà all'arte dopo aver imparato a bene articolare e pronunziare la parola, deve esser quella di saper far uso degli accenti tonici, dai quali risultano i ben regolati cambiamenti di voce che sono la vita e l'anima della recitazione e della declamazione. — Vedremo ora di quante specie sono questi accenti, quali sono quelli che si convengono alla commedia, quali alla tragedia, e quali ad ambedue, e così risulterà il modo che deve tenersi nel recitare l'una e nel declamar l'altra.

IV.

Delle varie specie di accenti e del modo di recitar la commedia.

Dovendo trattare degli accenti che in ogni lingua parlata risultano dai cangiamenti e dalle inflessioni della voce (poichè *accento* altro non suona che *ad cantus*), lascerò per ora da parte quelli usati dagli antichi, per i quali scaturiva la maravigliosa musica del loro discorso. Ve-

nendo a noi, oltre gli accenti propriamente detti che sovrappongonsi ad alcune lettere o sillabe, e che stanno ad indicare il punto di fermata o i diversi modi di pronunciarle, fa di mestieri divider l'accento in *logico* e *patetico*. — L'accento *logico* dicesi anche *razionale* se stendendosi, dirò così, sull'insieme di un discorso qualunque, ne rispetta l'ordine, ne rileva le bellezze, e lo rende chiaro e distinto. — Dicesi inoltre *verbale* se aggirasi sulle parole, considerandole come istrumenti coi quali manifestansi i pensieri e gli affetti. — *Prosaico* o *metrico*, secondo che impiegasi nella prosa o nel verso. — Appellasi infine *tonico*, indicando i tuoni che si debbono adoperare dalla voce parlante, e come e dove essa dee elevarsi e abbassarsi.

L'accento patetico ha in mira di manifestare tutte le affezioni dell'animo, e forma veramente il linguaggio delle passioni. Il retto uso di questi accenti può dirsi il complemento dell'arte comica per il lato della dizione. — Dall'accento logico risulta un'espressione *intellettuale*; dall'accento patetico, una espressione *sentimentale*.

L'accento logico deve sempre guidare il

comico; poichè ove trattisi di esprimer pensieri od affetti, ciò vien fatto dagli scrittori con certe leggi fisse e inalterabili sancite dalla umana ragione, e che sono di dominio esclusivo dell'intelletto. — Così che il comico, quando del linguaggio delle idee è costretto ad innalzarsi a quello dei nobili sentimenti e delle forti passioni, non deve, per soddisfare al suo obbligo, che unificare ambedue gli accenti logico e patetico, e adoperarli in guisa da far sì che nello stesso punto l'intelletto e il cuore degli spettatori sieno egualmente penetrati, quello per la chiarezza, questo per la forza dell'espressione imitativa cui egli diè vita. — Da questi principii chiaro apparisce che l'accento dominatore nella commedia deve esser il logico trasformato in un accento tonico conveniente e idoneo a produrre quella recitazione che altro non è, e non deve essere, se non se una bella imitazione del familiare linguaggio. Per questo accento il comico pone in evidenza la diversità dello stile dei varii autori; — dà un marchio deciso a tutto il discorso del personaggio che sostiene; — ne apprezza ogni singolo periodo; — in ogni periodo spicca la proposizione

principale e la fa rilevare in confronto delle subalterne ed incidentali; — e finalmente di quella proposizione principale afferra la parola, nella quale comprendesi l'idea madre del giudizio che enuncia, e tutte queste cose squisitamente trasmette in chi l'ascolta. — Per tal modo, nella varia ed infinita combinazione delle parole coi suoni della voce, elevandone e deprimendone alcune, allentandone e stringendone altre, il comico si comporta come quando se ne pronunzia una sola, nella quale havvi una sillaba che costringe la voce ad accentuarla e fermarvisi, e a scivolare su tutte le altre che quella parola compongono.

Da queste regole, recate in atto, deriva la musica della recitazione e della declamazione; musica della voce *loquente* ben palese e distinta da quella della voce *cantante*. — Della qual musica giudico più opportuno ragionare quando dovrò trattare del modo di declamare la tragedia.

Mi giova però osservare adesso che quando io dico musica del recitare e del declamare, non intendo mica il semplice parlare (sebbene anche in esso siavi una musica, come vedremo

a suo luogo), nè la cantilena, nè il gridare, vizj, ognuno dei quali è egualmente riprovevole sui palchi teatrali. — Il perchè, dando principio in Milano ad un corso di lezioni teoriche e pratiche di arte comica, ben volentieri profittai della divisione che degli attori fa M. Andrieux nella prefazione alle Memorie di M.lle Clairon: cioè, in quelli che parlano, in quelli che cantano, e in quelli che gridano (1). — E ben a ragione anche il Gattinelli tenne in pregio questa divisione nella sua operetta sull' arte rappresentativa, lasciando però da parte quelli che parlano e sostituendovi quelli che predicano. Io, tenuta ferma la divisione dell' Andrieux, coll' aggiunta che allora vi feci degli attori che piangolano, accetto di buon grado anche quella del Gattinelli (2).

(1) Vedi *Discorso preliminare*.

(2) Cito con piacere questo scritto dell'egregio attore, perchè indizio dell' amore che nutre per l' arte. — Il peggiore dei vizj indicati e il più difficile a togliersi è quello del predicare e del canto piangoloso, uniforme, vero strazio per gli orecchi e per l' anima. Agli attori che hanno questo grave difetto sta bene il dire come Cesare a quel leggitore: « Vuoi tu leggere? canti. — Vuoi tu cantare? canti male. »

La vera recitazione non è il parlar comune e alla buona, non la cantilena, non il grido e l'urlo, non il piagnisteo, non la predicazione, ma un che di musicale distinto e scevro da questi vizj, dai quali è ben raro che vadano esenti i nostri comici. — Fortunati tra costoro quelli che parlano! Sventurati, perchè senza rimedio, quelli che cantano, gridano, piangolano e predicano, e disgraziate le orecchie cui toccò e tocca la mala sorte di udirli.

Il numero de' comici predicatori è per altro diminuito assai, grazie al Cielo, e giova sperare che a poco a poco sparisca totalmente dalle nostre scene. — E in questi vizj sopranotati incorrono quasi tutti i nostri comici per falsità di sistemi e di modi tradizionali, per lo più schermendosi con le solite parole di *natura* o di *realtà*. — Ma la colpa, parmi si dimandi da qualcuno, è propria tutta di loro? — Io penso e credo di no.

Ritornando intanto al proposito, sostengo che quei vizj della recitazione pei quali essa risulta slavata, languida e insignificante, o ammanierata e stucchevole, tutti dipendono dal non saper bene usare gli accenti indicati; e il non saperli usare, dalla leggerezza colla

quale esercitasi e insegnasi l'arte comica, ed è stata abbracciata da molti digiuni affatto dei necessarii studi che fanno abilità a degnamente coltivarla. E non si creda già che, insistendo io sulla necessità di bene accentare, voglia della recitazione fare una intarsiatura e una stiracchiatura, come potrebbe parere a chi giudicando delle arti

colla veduta corta d' una spanna,

non riflette che in ogni umana disciplina ciò che lentamente si fa e a stento nei principii, si converte quindi in abito, e agevolmente si eseguisce e quasi senza accorgersene.

E questo abito ad accentare giustamente e quindi a lodevolmente recitare non si forma se non con accurati e lunghi esercizj di lettura. — Leggere bene, ecco il gran segreto per recitar bene. — È impossibile che possa divenire abile comico colui che è mediocre e volgar leggitore; imperciocchè il leggere, come ottimamente notò il Salvini, è un che di mezzo tra il parlare ordinario e il recitare; e per me ritengo che dalla lettura fino alla declamazione inclusive (che è l'ultimo grado musicale della voce loquente), gli accenti deb-

bano variare per la intensità, per la indole non mai. — E tanto sono convinto di questa cosa che, siccome Demostene, dimandato qual'era la prima, la seconda, la terza qualità dell'oratore, sempre rispose « l'azione »; io, a chi mi richiedesse anche mille volte qual è il mezzo di pervenire a recitar bene, risponderei sempre « il leggere. » — Lo so, lo so che tutti leggono; ma la diversità tra leggitore e leggitore consiste nel modo del leggere e per cui formasi di esso un'arte difficile. — Potrei a questo proposito far pompa di citazioni e appoggiarmi all'autorità di molti e dotti uomini che se ne occuparono; mi contenterò soltanto di trascrivere ciò che ne dicono Lemercier e Larive, il primo dei quali citato anche da Aristippe nella sua opera dell'*arte del comico.* « Raro è il parlar bene, dice Lemercier, assai più il declamare, ed oserò dirne la cagione, senza tema che i grammatici mi contraddicano. — La cagione si è, che pochissimi sanno leggere, pochissimi anche tra coloro che scrivono e dicono in pubblico della prosa e dei versi da essi composti. — Potrebbe alcuno sogghignare al mio asserto, se non potessi provare col fatto che oggi più

che in addietro, da che si sono moltiplicate le occasioni di parlare pubblicamente, siamo offesi dal difetto comune dei pessimi leggitori. — Questo difetto riscontrasi nelle tribune dei Parlamenti, nelle cattedre e nelle accademie. — E sì che dal seno di esse, una delle quali è specialmente istituita a questo oggetto, dovrebbero sorgere le regole di una corretta dizione. — E quando io dico che ci è bisogno di imparare a leggere, non intendo già disconvenire che non si legga con una specie di volgare regolarità, ma non però con quella purezza di elevata dicitura che parmi necessaria ai maestri di belle lettere per istruire e allettare i loro uditori. » E Larive: « Il vizio generale e più nocivo alla perfezione dell'arte sta nella maniera di leggere. » Se Lemercier tanto dice parlando della Francia dove la lingua è una, e dove per l'arte della parola v'è un insegnamento pubblico, che cosa dovrei dir io dell'Italia?

Questa lettura, della quale parlano Lemercier e Larive, e che deve servire di scala alla bella recitazione, non consiste adunque soltanto nel fare le pause corrispondenti alle virgole, ai mezzi punti, ai punti, e nell'obbe-

dire a tutti gli altri segni ortografici inventati e usati nella scrittura; ma sibbene nel dar rilievo, coi suoni della voce, a giudiziose distinzioni, e nel trasmettere squisitamente il pensiero. — Per la qual cosa non v'ha segno convenzionale che basti. — Chi è infatti che non sia totalmente digiuno di questi studi e privo di ogni esercizio nell'arte della parola, che non abbia, per esempio, considerato che mentre un sol segno interrogativo riscontrasi nelle scritture, varii però e tutti ben distinti sono e debbono essere i modi d'interrogazione? E lo stesso non avviene forse nel segno esclamativo e ammirativo, che ora debbono esprimersi coll'accento loro proprio e deciso, ora con quello che partecipa della natura di ambedue, ed or l'uno e l'altro fondersi nell'interrogativo e formare di questo un segno significantissimo (1)? E che dirò dell'ironia, del sarcasmo, della simulazione, ec. ec., che nemmeno per ombra si paleserebbero agli uditori se il leggitore non

(1) Riscontrisi a questo proposito la operetta sull'arte comica del Bazzi, la quale è per molti pregi commendevolissima.

inflettesse la voce per modo da trar fuori dalle viscere delle parole quei sensi nascosti che racchiudono e che certo non si farebbero manifesti, se fossero pronunciate in modo comune e soltanto meccanico? — E come è possibile che si riscontrino questi pregi del porgere in chi si dà all'arte comica, se prima di salire i palchi teatrali, non se gli sia appropriati per lungo abito di lettura (1)? — Imperciocchè, siccome dissi in addietro, non basta per recitare e declamare, sapere e sentire quello che va fatto, e conoscere come va fatto, se manca la facoltà dell'esecuzione (2). — La

(1) « Disgraziatamente uno va a farsi comico come va a farsi soldato, spinto per lo più da inconsideratezza che da vocazione vera, e da naturale disposizione. » (*Engel, Lett. sulla mimica.*)

« Mais malheureusement on choisit trop souvent l'état de comédien sans *examen* et sans travail, et l'on y persevère par habitude ou par nécessité. » (*Aristippe.*)

(2) È per questo che nei maestri di recitazione non solo vuolsi quel corredo di cognizioni necessarie a ben dirigere lo scolare, ma la facilità di far sentire a viva voce e coll'esempio come va fatto. E siccome quell'arte percorre una infinità di gradi, cioè dalla recitazione della farsa fino alla declamazione lirica, così agevolmente si comprende quante qualità morali e fisiche debbonsi riscontrare in coloro che si fanno maestri di

quale esecuzione, per il lato della parola, può dirsi piena quando l'organo della voce obbedisce e si presta a tutte le leggi regolatrici del pensiero e dell'affetto. — Ed è per tale oggetto che i più grandi frutti raccolgonsi dalla lettura ben fatta e continuata. — Si, è per essa che imparasi a far tesoro delle qualità della voce, il sorprendente tipo di tutti gli umani istrumenti. — Non istarò ad esaminar come la voce si formi, nè a manifestare tutte le opinioni che intorno ad essa sostenne l'Acquapendente, che poi fece sue il Dodart, e

quest' arte. — Il Riccoboni dice che il maestro destinato a far allievi per la scena, deve essere un vero Proteo capace di imitare tutti i caratteri. — È perciò che il comico Larive molto saggiamente sostiene che un attore anche eccellente non è sempre un abile maestro; perchè se esso ha avuto la disgrazia di farsi un sistema, tutte le sue lezioni si riferiranno a questo, e farà tanti proseliti de' suoi allievi. (*Larive, Cours de declamation.*)

« Como cada uno de estos (cioè attori) tiene ya su manera particular sin la cual nada ve, nada siente y nada aprueba, querrà siempre que la imiten sus discipulos ». (*Bastùs, Tratado de declamacion.*)

Non è dunque cosa ridicola e stravagante il vedere tanti attorucci e meschinissime attrici, impancarsi a fare da maestri e darsi tuono d'insegnanti soltanto per aver un po' urlato, stuonato, pestato, e alzata la polvere sulle tavole sceniche?

ciò che ne pensò il Ferrein, quegli paragonandola ad uno strumento a corda, e questi a fiato. — Dirò solo che il Bennati, medico del teatro italiano di Parigi e al tempo stesso abilissimo cantante, tenne per fermo che la umana voce è un istrumento *sui generis* che non può mai abbastanza imitarsi dall'arte (1). — Ritenuto perciò che la voce dell'uomo è lo strumento per eccellenza e modello di tutti, dee partecipare delle loro più squisite qualità. — Alcune delle quali, mentre sono fisse in tutti gli strumenti di umana fattura, e di una data specie, variano però notabilmente in quel naturale strumento da un individuo all'altro, avendo ognuno, mi si permetta l'espressione, anche una certa fisonomia di voce e un certo colore, e quindi dei particolari confini nella estensione della medesima. — È per questa cagione che nel recitare e declamare giusti e gradevoli riescono in uno certi suoni che sgradevolissimi ed intollerabili si renderebbero in un altro. — Vedremo nel corso di questi studi

(1) Vedi la nota a pag. 2. Si possono anche consultare il Codronchius, il Fabricius, Vicq d'Azyr, Savart e altri che si occuparono dell'organo della voce.

a quali difetti di arte e anche a quali danni fisici porti la irriflessione su questo soggetto. — Ha ogni uomo adunque un proprio colore o, come dicono i Francesi, un *timbro* di voce, e un punto basso e un alto determinati, fuor dei quali confini i suoni vocali stingonsi o cangiansi in istrilli, come appunto accade di un clarinetto quando l'inesperto suonatore ne cava una nota che non ha, formandone una di quelle con assai proprietà, sebbene volgarmente, dette *gallinacci*, e se succedono nel cantante *steccacce*. — Fra quei due punti basso ed alto v'è quel *medium* tanto raccomandato da Cicerone, e non senza perchè. — È infatti in questo mezzo della voce che bisogna procurare si assuefaccia e si fortifichi colla lettura chi si dà alla recitazione e alla declamazione, affinchè per tempo apprenda a intonar giusto, ad innalzarsi e ad abbassarsi senza sforzo secondo che porta il soggetto, ed a cadere in modo deciso e assoluto quando il senso è compiuto. — Sono, ma rare, le eccezioni a questa regola, le quali obblighino a staccar la voce oltre il *medium*. Nel quale però è necessità ritornare e persistere, e guai a chi non lo fa!

Nè colla lettura devesi soltanto assuefare, a poco a poco, in queste norme il leggitore che brama divenire abile comico, ma è durante quell'esercizio che fa d'uopo dirigerlo nel modo di bene inspirare ed espirare, sorgente anch'essa infinita di pregi e vaghezze, o di difetti insoffribili e di danni (1). — Se a queste cose volgessero la mente coloro che s'indirizzano alla recitazione e alla declamazione e coloro che la insegnano, e si persuadessero una volta che è folle pretensione salire di botto il palco scenico e dirsi artista, ne deriverebbe che non ci troveremmo quasi sempre al caso di udire attori, la cui voce si sente che è fuori dei proprii confini o spostata, resa falsa per cattive consuetudini e propriamente disnaturata (2). Veduto così

(1) Molti vizj nel recitare dipendono dal non sapere a tempo inspirare, o, come suol dirsi, *ripigliar fiato*. — Questa cosa che sfugge al volgo degli attori e dei maestri, è essenzialissima nell'arte. — Leggasi quel che ne dice Talma in una nota alle sue bellissime riflessioni su Lekain.

(2) E questo avviene per due cagioni. O perchè il comico *figlio dell'arte*, messo sul palco senza retta guida, modellandosi colla voce or sur uno, or sull'altro attore che più sia in grido, perviene alla fine a guastare la

in che consista la recitazione della commedia, quali sono gli accenti che debbono in essa impiegarsi, e come a bene usarsi altro mezzo

propria; o perchè se si è dato allo studio dell'arte sotto qualche maestro, si è imbattuto, come generalmente succede, in un di coloro che nell'insegnare a recitare non sono contenti finchè non arrivano a far sì che le *intonazioni* e le *inflessioni*, e perfino il color della voce dello scolare, non si uniformino alle lor proprie qualità di quell'organo. Falso sistema che pregiudica agli orecchi e ai polmoni! E una prova di quanto dico l'abbiamo nel fatto, che non solo sul palco la voce della massima parte dei comici tenta sempre di livellarsi, togliendo così quell'armonia o quel concerto di recitazione che tanto diletta; ma fuor di teatro, nella vita privata, conservando quasi tutti quei suoni convenzionali, tradizionali, uniformi, oltre a non solleticare molto gradevolmente l'acustico, svelano al solo udirli, e quasi sempre senza timore di sbaglio, l'arte che esercitano.

« Gardez vous (diceva Beville ai suoi allievi) de forcer votre organe. Outre qu'en criant, ou en prenant un ton fausset, on ne peut pas être maître de ses inflexions, il en suivra que si votre voix a quelque défaut, il sera bien plus sensible alors que en la contenant dans un juste *medium*, ne lui donnez que l'étendue qu'elle doit avoir. — Evitez vous soigneusement en parlant, prenez bien vos temps, vos repos à fin de pouvoir reprendre haleine aisement. — Il y a dans la récitation ainsi que dans la musique une espèce de marche et de mesure naturelle qu'un certain tact fait toujours observer invariablement. » Questi possono dirsi maestri, e felici gli scolari che ci danno dentro!

non v'ha che quello di una lunga e accurata lettura, mi resta a dire quali sono gli autori che debbono scegliersi a subbietto di quell'esercizio. — Per me penso che qualunque scrittore di buona lingua possa bastare; ma sopratutto gli scrittori di dialoghi, di favole, ed i comici. — E tra essi cosa utilissima riescirebbe risalire un pò anche ai nostri padri della commedia per assuefarsi a tutte le forme del vario stile e a ritrarre così la vera fisonomia d'ogni scrittore.

Tra i moderni sono da prediligere il Giraud, il Nota, il Bon, ma specialmente il sommo Goldoni, quello che dal Botta molto saggiamente fu appellato terza colonna del gusto italiano. E siccome pressento l'accusa che potrebbe farmisi, mettendo avanti questo autore come modello per la buona recitazione, citerò le parole dello storico menzionato, per le quali quella accusa sparisce quasi del tutto. — « Questo uomo insigne (così dice del Goldoni il Botta) parlava al popolo colle sue commedie scritte in istile semplice e chiaro, il quale, abbenchè non sia notabile per eleganza toscana, è generalmente scevro dalla infezione forestiera. » E chi è infatti che non resta sor-

preso dalla semplicità, dalla chiarezza e dalla verità del dialogo goldoniano, che sorge così spontaneo dalla bocca dei personaggi che pone in iscena da non lasciare niente a desiderare? »

L'Emiliani-Giudici, scrivendo di questo fecondissimo autore, così s'esprime: « Al Goldoni mancò lo studio della lingua toscana, o forse gli nocque la tendenza universale dell'epoca, — imperocchè nè anche in Toscana allora scrivevasi toscanamente; e comechè nella sua dimora di quattro anni che ivi fece, si fosse appositamente dedicato a studiare l'idioma parlato, ne colse vocaboli, frasi, proverbi, non già quel gergo leggiadro, o come dicono i dotti, quell'atticismo che rende anche oggidì dilettevoli le novelle e le commedie fredde ed elaborate di molti cinquecentisti. — Ai Veneziani le commedie del Goldoni scritte in dialetto paiono capolavori di stile, in maniera che egli si mostrò uno dei più graziosi ed arguti scrittori che esistono in veruna lingua. »

Le opinioni dei due sopranotati scrittori mi paiono così giuste da non temere la taccia di poco avveduto nel raccomandare la lettura delle commedie del Goldoni per esercizio e

modello dell'arte di recitare in quanto anche alla dizione. — E qui dovrei arrestarmi a parlare del Goldoni, per riattaccare poi lungo discorso su lui quando esaurito, come saprò alla meglio, tutto quanto concerne la esecuzione drammatica, mi converrà dare un colpo d'occhio sui componimenti attuali, ed esaminare quale influenza esercitino sul gusto e sui costumi: ma lo sviscerato amore che nutro per questo valentissimo pittore dell'umana natura fa sì che io non posso adesso staccarmene senza dire che per lui l'Italia non ha nulla da invidiare a nessun'altra nazione. — Così la pensava anche il Cesarotti, e, sebbene ammiratore della letteratura francese, lo paragonava a Molière, ed affermava che se il Goldoni avesse avuto maggior tesoro di studi ed anche maggiormente meditate le sue produzioni, potrebbe gloriarsi di un gran numero di capolavori ed essere il primo comico del mondo. — «Ma siccome (segue il Botta) nel Goldoni tutto è naturalezza, così venne in fastidio altrui quando le esagerazioni dei grandi lanciatori di sentimenti e le caricature flebili dei romanzieri inondarono il teatro. » — Io in questo non

consento appieno col parere dell'insigne storico; perchè non solo alla cagione che egli pone innanzi debbesi in gran parte attribuire quel certo fastidio di cui parla e che alcuni sentono per Goldoni, ma bensì ad un'altra, che pur troppo verificasi nei grandi scrittori comici, ed è che, dipingedo essi i vizj e le ridicolosaggini che sono proprie degli uomini in tutti i tempi e in tutti i luoghi, ma colle forme e colle consuetudini speciali al tempo in cui scrivono e per cui scrivono, ne viene di conseguenza che nei loro componimenti v'è, oltre una parte permanente, un'altra transeunte, la quale poco interessa ad una generazione successiva che ha subito molte modificazioni negli usi, nei costumi, nelle convenienze e nei bisogni sociali.. — Questo, secondo che io ne penso, è anche il motivo per cui non tutte le commedie del Goldoni e non in tutte le loro parti possono soddisfare ai tempi presenti. — Ma per quel che riferiscesi alla natura permanente universale dell'uomo, le commedie del Goldoni sono state, e sono sempre applaudite ogni qualvolta qualche compagnia le rappresenta a dovere, e si dimentica del modo col quale sogliono recitarsi

le odierne commedie. — Basti per ora su questo soggetto. Non so però chiudere questo têma senza indicare anche gli scritti dell' egregio Thouar, e specialmente i suoi Dialoghi, e un altro notissimo ed aureo libro, acconcio quanto altro mai ad esercizj di recitazione: vuo' dire *I Promessi Sposi* del Manzoni. I dialoghi, di cui per la massima parte componesi quel libro, e che dal grado più semplice e festoso della commedia s'innalzano sino al sublime del dramma con uno stile sempre piano e limpidissimo, possono recare, a chi dedicasi all'arte del ben dire, una utilità senza pari. — Io ho provato più volte nell'istruire altrui, non solo per le accademie quanto per le scene, di quale immenso vantaggio sia l'incarnare i dialoghi di quel romanzo storico (1).

(1) Nei varii esperimenti di recitazione dati da' miei alunni nel Collegio Nazionale di Torino ho fatto fare quasi tutti i dialoghi dei *Promessi Sposi*, come sarebbe p. e. quello fra Tonio e Renzo, fra Renzo e Don Abbondio, fra Renzo e l'Azzeccagarbugli, fra Don Abbondio e il Cardinal Borromeo, ec., e sempre sono stati accolti con universal plauso e gradimento. — In altri istituti tengo lo stesso sistema, e dai *Promessi Sposi* traggo molto frutto. — E a Milano, quando ero maestro di declamazione e di-

V.

Della declamazione tragica.

Non istarò qui a ripetere quanto ho detto altrove della tragedia, circa la indole cioè e il carattere di questo più sublime fra i componimenti drammatici (1). Solo mi fermerò un po' a lungo sur una parte essenzialissima di essa e troppo sovente trascurata dalla ignoranza dei comici; vuo' dire del verso in cui la tragedia è scritta, e farò a questo proposito quei rilievi che reputo più acconci a mostrare non solo la necessità di rispettarlo, ma di ben declamarlo.

Il verso italiano consta di un determinato numero di sillabe, e di una determinata positura di accenti che a noi servono invece dei piedi degli antichi.

rettore di scena in quell' Accademia Filo-Drammatica, nei molti esercizii di lettura che faceva fare ai miei nuovi alunni per prepararli a recitare, mi servivo anche dei *Promessi Sposi*, e così gli assuefacevo a dar vita e colore a una infinita varietà di pensieri e di affetti e di situazioni drammatiche.

(1) Vedi discorso preliminare.

Nel XVI secolo uomini distintissimi nelle lettere, tra i quali il Caro, tentarono far rivivere tra noi gli esametri e i pentametri, ma con quanto poco frutto il dimostrano i seguenti versi di Claudio Tolomei che sfidano tutta l'arte della recitazione a renderli piacevoli all'orecchio:

Ecco il chiaro rio, pien eccolo d'acque soavi,
Ecco di verdi erbe carca la terra ride.
Scacciano gli olmi i soli colle frondi e coi rami co-
Spiraci con dolce fiato auretta vaga. prendo,

Dalla quantità della sillabe delle quali compongonsi i versi italiani, essi diconsi quinarj, senarj, settenarj, ottonarj, novenarj, decasillabi ed endecasillabi; — dalla varia loro unione nascono diversi metri, e dalle moltiplici e svariate armonie che possono originare dall' accozzamento di molti versi aventi il medesimo numero nasce il *ritmo*.

Il verso usato dai tragici è l'*endecasillabo*, ossia di undici sillabe, che è stato detto anche verso *maggiore*, come quello che compie l'in-

tiera ed ultima misura assegnata al verso italiano (1). — Dividesi in *piano*, in *tronco* e in *sdrucciolo*.

(1) Come si disputò se la tragedia doveva essere scritta in versi o no, così fu questione intorno al verso ad essa più conveniente, e molto più se doveva esser rimato. — Quanto alla qualità del verso, vi fu chi pensò convenevole quello di undici sillabe framischiato con quelli di sette, e il Muratori bramò che si facesse la prova se altra sorta di versi meglio corrispondesse al bisogno. — Pier Jacopo Martelli fece tal pruova introducendo nelle sue tragedie il verso di quattordici sillabe rimato a coppia, che molto si accosta al verso francese, dicendo (la qual cosa è controversa) di averne derivata la moda da Ciullo d'Alcamo Siciliano. Che che ne sia, il verso martelliano fu poco lodato, moltissimo censurato, e rivisse nella commedia sotto la penna immortale di Carlo Goldoni. — Quanto a me non dispiace, purchè sia recitato bene e con somma perizia. Fu bandito dalla tragedia anche per cagione della rima, dicendo che questa ripugnava al parlar naturale, non già il verso sciolto, potendo bene accadere che parlando si facciano versi, come avvenne al Casa nel principio della sua Orazione a Carlo V, rarissime volte però colla rima, la quale anche opporrebbesi alla gravità della tragedia. — Ma queste sono le consuete ragioni che si mettono in campo quando, secondo il solito, si scorda che altro è la natura, altro la imitazione di essa, ossia l'arte.

E se il Gravina disse la rima essere la cosa più *grossolana, violenta e stomachevole* del mondo, il Bembo la chiamò graziosissimo ritrovamento per dare al verso

Piano dicesi quello che ha l'accento sulla penultima sillaba e per cui pianamente finisce la sua paròla:

Che un bel morir tutta la vita onora.

Tronco è quello che ha l'accento sull'ultima:

Poscia tra esse un lume si schiarì.

Sdrucciolo è quello che ha l'accento sull'antipenultima, e così si appella perchè la estrema paròla terminasi precipitosamente e quasi sdrucciola dalla lingua:

Che non è insomma amor se non insania?

L'endecasillabo può avere tre dimensioni: due comuni e volgari, la terza poco usata e da molti non avvertita. — È siccome questa ultima foggia di verso è molto conforme al modo o al canto siciliano, e forse dalla Sicilia ci venne, così piacque all'Andreucci chiamarla dimensione *siciliana*.

volgare, armonia e leggiadria; e il Passeroni cantò

Che il tor la rima a un poema volgare
È come torre il naso ad un bel volto;
È come torre al cielo e sole e stelle,
E lo spirto e la grazia a donne belle.

Queste varie dimensioni dell'endecasillabo che si fanno tanto palesi all'orecchio, da altro non dipendono che da una diversa collocazione di accenti.

Nella prima dimensione il verso ha l'accento, oltre la decima sillaba che nell'endecasillabo deve esser sempre accentata, sulla *sesta:*

> Passa la nave mia colma d'oblio.

Nella seconda dimensione, sulla *quarta* e sulla *ottava:*

> Voi che ascoltàte in rime spàrse il suono.

Nella terza dimensione, sulla *quarta* e sulla *settima:*

> Che morte tànta n' avèsse disfatta.

Ora, perchè si veda la necessità degli accenti e della determinata positura loro, traspongasi una sola parola dal verso della prima dimensione, e invece di dire:

> Passa la nave mia colma d'oblio,

dicasi:

> Passa la *mia nave* colma d'oblio,

e ognuno potrà di leggieri accorgersi che, sebbene il numero delle sillabe non sia alterato e resti fisso alle *undici*, pure ogni suono e ogni sapore di verso sparisce, nè si distingue dalla prosa.

Lo stesso avviene del verso della seconda dimensione; se invece di scrivere:

Voi che ascoltate in rime sparse, ec.

si scriva:

Voi che in rime sparse ascoltate il suono,

e via discorrendo.

Di queste varie specie di versi servonsi, e non a caso, gli scrittori, per delle ragioni che andrò esponendo.

Nella poesia, e quindi nel verso che ne forma la parte *estrinseca*, fa di mestieri distinguere due specie di armonia, la *semplice* e la *imitativa*. — E qui giova notare col chiarissimo Costa, del quale mi piace seguire le tracce, che quando trattasi di armonia della parola parlata, non bisogna prendere questo vocabolo nel significato di *connessione*, e in conseguenza di quello che gli danno i maestri di musica, di un *accordo* cioè *di più*

voci suonanti al tempo stesso, ma sibbene in quello che i musici danno alla *melodia*, ossia a quelle attinenze che hanno i gradi successivi di un suono nel salire dal grave all'acuto o nello scendere da questo a quello.

L'armonia *semplice* adunque non ha per iscopo che la dilettazione degli orecchi, ed ottiensi nel verso colla scelta delle parole confacenti a tal fine e rispettandone la misura prescelta. L'*armonia imitativa*, oltre al dilettar l'udito, si propone anche d'imitare i suoni e i movimenti delle cose animate e inanimate, e gli umani affetti.

I grandi poeti e i grandi tragici ci somministrano infiniti e splendidi esempi di armonie imitative ottenute non solo dalla qualità delle parole, quanto dalla posa degli accenti, e che il declamatore deve avere in grandissima considerazione.

Dante volendo descrivere lo strepito che udì nell'inferno, lo fa così:

Quivi sospiri e pianti ed alti guai
  Risuonavan per l'aer senza stelle,
  Perch' io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
  Parole di dolore, accenti d'ira,
  Voci alte e fioche e suon di man con elle,

Facevano un tumulto il qual s' aggira
Sempre in quell' aria senza tempo tinta,
Come la rena, quando a turbo spira.

E ci fa udire il furore e l'impeto del vento in questi altri versi:

Non altrimenti fatto che d' un vento
Impetuoso per gli avversi ardori,
Che fier la selva e senza alcun rattento,
Li rami schianta e abbatte e porta fori;
Dinanzi polveroso va superbo,
E fa fuggir le fiere e li pastori.

E la caduta dei corpi in quel verso di suono cadente:

E caddi come corpo morto cade.

Il Parini fece sentire il guajre d' una cagnolina in quei versi:

« Aita aita »,
Parea dicesse, e dall' arcata volta
A lei l' impietosita eco rispose.

Il Caro imitò il piombare dell' acqua precipitosa, dicendo:

E d' acque un monte intanto
Venne, come dal cielo, a cader giù.

E in virtù di quest' altro verso dello stesso:

Calossi gorgogliando e s' affondò,

vedesi quasi lo sparir d'una nave, e s'ode il romore dell'acqua che la inghiotte.

Il Petrarca, il Tasso e l'Ariosto abbondano di armonie imitative, che in tutti i trattati di belle lettere trovansi riportate.

Il Monti nella *Bellezza dell'universo* ci fa vedere il muoversi lento del bue con quella terzina:

> Vedi sotto la zolla che l'implica
> Divincolarsi il bue che, pigro e lento,
> Isviluppa le gran membra a fatica.

E il rapidissimo fuggir del cavallo nei tre seguenti versi che fanno coi precedenti un maraviglioso contrapposto:

> Vedi pien di magnanimo ardimento
> Sovra i piedi balzar dritto il destriero,
> E nitrendo sfidar nel corso il vento.

Nei *Sepolcri* di Ugo Foscolo v'è pure dovizia di armonie imitative, e il seguente brano parmi che ne sia una prova indubitata e sensibilissima:

> . . . . Il navigante
> Che veleggiò quel mar sotto l'Eubea
> Vedea, per l'ampia oscurità, scintille
> Balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
> Fumar le pire igneo vapor, corusche

D' armi ferree vedea larve guerriere
Cercar la pugna, e all' orror dei notturni
Silenzi, si spandea lungi nei campi
Di falangi un tumulto, e un suon di tube,
E un incalzar di cavalli accorrenti,
Scalpitanti sugli elmi ai moribondi,
E pianti ed inni, e delle Parche il canto.

Venendo ora ai tragici, che sono nostro speciale argomento, e chi è mai che non abbia posto mente alle bellissime armonie imitative che riscontransi nell' Alfieri, nel Niccolini, nel Monti e, per tacer d' altri, nel Pellico?

Chi, per esempio, non sente l'armonia imitativa nella seguente descrizione fatta da Pilade della finta morte d' Oreste, nella tragedia del grande Astigiano che porta questo titolo?

Feroce troppo, impaziente, incauto,
Or della voce minacciosa incalza,
Or del flagel, che sanguinoso ei ruota,
Sì forte batte i destrier suoi mal domi,
Che oltre la meta volano più ardenti
Quanto veloci più: già sordi al grido,
Già sordi al freno, che ora invan li acqueta,
Fuoco spiran le nari, all' aura i crini
Svolazzan irti, in denso nembo avvolti
D' agenal polve, quanto è vasto il circo
Corron, ricorron come folgor ratti.

Spavento, orrore, alto scompiglio e morte
Per tutto arreca in torti giri il carro,
Finchè, percosso con orribil urto
A marmorea colonna il fervid' asse,
Rivérso Oreste cade.

E il Monti nel *Cajo Gracco*:

Io parlar la farò; lion che dorme
È la plebe romana, e la mia voce
La sveglierà: vedrai. A tutto io venni
Già preparato; e navigando a Roma,
I miei perigli meditai per via.
Mormoravano l' onde; inferocito
Mugghiava il vento, apriasi in lampi il cielo
E fremeva il nocchiero. Ed io pensoso
Stavami in fondo all' agitato legno
Chiuso nel manto e con lo sguardo basso
In altra assorto più crudel tempesta.

Che se dalle armonie imitative delle grida, dei suoni, dei romori e dei movimenti, delle quali appena ho fatto cenno tra le mille e mille che si affacciano alla mente, si passa a quella degli affetti, la sorgente non è meno feconda.

L' armonia imitatrice degli affetti ottiensi adoperando suoni che inalzano o abbassano la voce, e numeri che accelerandola o ri-

tardandola, secondo che richieggono le varie specie di passioni che vogliensi manifestare, fanno della natural favella un'arte maravigliosa, la quale, come ho detto altrove, è il fondamento del canto musicale.

E anche per questa parte le norme prime le abbiamo dalla natura.

In tutti gli uomini all'allegrezza corrisponde il riso, e il pianto al dolore, e sì l'uno che l'altro di questi sentimenti, dei quali alternasi la nostra vita, si appalesa con suono diverso. — Così le interjezioni, ossia quelle grida o emissioni di voce naturali e primitive dell'uomo esprimenti maraviglia, piacere, dolore, timore e avversione, restano sempre nel linguaggio come significative di quei diversi affetti, secondo che nelle parole che impieagansi a manifestarli, più l'uno che l'altro di quei suoni primeggia.

In quanto al numero poi, siccome l'uomo va impetuoso nell'ira, procede in fretta e a sbalzi nell'allegrezza, lento nella mestizia, e immobile resta nella paura; così dall'accorto maneggio della parola e dalle varie pose degli accenti ottiene il poeta la espressiva imitazione di ogni affetto.

Non istò a trascrivere gli esempi che anche di quest' ultima armonia fondata su queste leggi riporta il Costa da me citato, e che ognuno potrà vedere nel suo trattato della *Elocuzione*.

A tre cose adunque, per ciò che concerne la poesia, deve avere speciale considerazione il declamatore, e in conseguenza il tragico attore:

1.° Al senso logico;

2.° All' armonia semplice, ossia alla misura del verso da cui risulta;

3.° All' armonia imitativa di oggetti o di affetti ogni qual volta venga a far parte della espressione poetica.

Quell' attore o declamatore, cui non riesce di rispettare queste tre leggi del linguaggio poetico e fare in modo che il pensiero, la immagine e l'affetto vadano limpidi alla mente, alla fantasia e al cuore degli uditori, e al tempo stesso accompagnati dalle convenienti armonie, non sa dove sta di casa l'arte sua, ed è un cieco che brancola nelle tenebre.

Si dovrà dunque, mi dimanderà taluno, declamando la tragedia far sentire il suono del verso?

Senza dubbio, rispondo, sempre che questo suono non urti col senso o lo infievolisca, e sia adatto al personaggio che parla e alle cose che dice. Imperciocchè anche in tragedia non sempre si spazia in sublimi regioni, e si manifestano altissime passioni, ma, come succede nella vita sociale, diconsi cose umili e dimesse, che riferisconsi al solo intelletto.

Obbedisca dunque e sempre l'armonia del verso al senso, in modo però che quella trapeli e lusinghi l'orecchio; abbia poi il suo pieno impero, e splendidamente si mostri senza niuna riserva, ogni qual volta procede legata al senso da non formar con esso che una cosa sola.

Diasi, per esempio, un'occhiata a questi versi che il Pellico ha posto in bocca di Lanciotto nella *Francesca da Rimini:*

> Oh Guido!
> Come diverso tu rivedi questo
> Palagio mio dal dì che sposo io fui.

Il declamatore che fa anche una piccolissima pausa dopo *questo* e distacca un tale aggettivo dimostrativo dal sostantivo *palagio* per far sentire il verso, pecca gravemente contro il senso.

Seguasi:

> Di Rimini le vie più non son liete
> Di canti e danze, più non odi alcuno, ecc.

In egual modo incorre biasimo grave chi tra *liete* e *di canti e danze* frappone qualsiasi anche piccolo intervallo.

Basterà, io mi credo, questo sol cenno per mostrare in quali casi l'armonia del verso debba quasi sparire affinchè chiaramente spicchi il senso grammaticale e logico della parola. — E dico *quasi* sparire; imperciocchè, per quanto un verso strettamente leghisi coll'altro, non si deve fare in guisa che prosa diventi o alla prosa rassembri. — E credo che in questi casi soltanto e per simili effetti sia in parte vero ed utile il metodo accennato da molti e dallo stesso Alfieri, per certi principianti di declamazione, e per tanti provetti che ne sanno quanto i principianti, di copiare le parti tragiche come se fossero prosa, cioè senza distacco di verso, ma continuatamente. Ove però il declamatore sappia l'arte sua e non sia digiuno di regole e di studj fondamentali non ha bisogno di questa materialità.

Quando poi un maestro volesse viemeglio

convincere lo scuolaro di questi principii e metterglieli, dirò così, sott'occhio, potrebbe scrivergli, o fargli scrivere qualunque poesia in modo che sparissero e fossero distesi come prosa quei versi dei quali il senso comanda lo stretto legame, e rimanessero poi nella lor naturale giacitura quelli altri dei quali l' armonia e il senso compiuto possono benissimo e debbono andar d' accordo.

VI.

Della musica della declamazione e de' suoi rapporti colla musica propriamente detta.

Più volte, nel corso di questi studj, mi occorse di ricordare la musica della parola parlata, e se mi sono riserbato a trattarne adesso e dopo di aver discorso della declamazione, egli è perchè veramente per lei quella musica apparisce in tutta la sua pienezza.

V' ha infatti una musica anche nel parlar familiare, diceva Cicerone. E Sir Giorgio Ent, in un breve ma interessantissimo scritto, pensò che dalle modulazioni della voce parlante possa congetturarsi il temperamento di chi

parla (1). Lavater poi, quel profondo osservatore della umana natura, così esprimevasi. « Io conchiuderò che un uomo intelligente il quale avesse con ispeciale cura esercitato l'organo dell'udito e si mettesse all'uscio di una sala di conversazione, sarebbe in grado di agevolmente determinare le diverse inclinazioni di coloro che egli ode, ancorchè non ne conoscesse nessuno, e parlassero una lingua ad esso ignota » (2).

Se adunque v'ha una musica nel privato discorso, la quale spicca vieppiù nella lettura e nella recitazione, è cosa ben naturale che tocchi il sommo nella declamazione, che è l'ultimo grado per cui la musica della parola parlata passa a quello del canto. E non può essere altramente; perciocchè nella declamazione, agli accenti che abbiam visto occorrere nella recitazione della commedia, aggiungonsi il *patetico* ed il *metrico*, ambedue

(1) « **Essay tending to make a probable conjecture of temper, by the modulations of the voice in ordinary discourse.** » (*Philosof. Transact.*, vol. XII). « Si l'on s'appliquait à bien connaitre tous les effets de la voix, on dévinerait presque toujours par le son même, celui qui parle. » — Larive, *Cours de déclamat.*

(2) Lavater, *Framm. sull' ester. dell' uomo.*

destinati (il primo esprimendo le passioni che agitano l'animo umano, e l'altro manifestandole in una forma di linguaggio non comune, e legata a certa misura) a far giungere all'orecchio e penetrare nell'anima le più varie inflessioni di suoni vocali.

E tanto questa musica della declamazione è palese, tante e tante sono le corrispondenze che essa ha colla musica propriamente detta, che più volte si agitò la questione e si fecero esperimenti per vedere se era possibile affidare a segni o note il suono della voce che dal declamare scaturiva, per servir poi di certa guida in quest'arte.

Si disse a questo proposito che tanto il declamatore quanto il musico debbano aver in considerazione la prosodia, l'articolazione, l'intonazione, il metallo o color di voce; che tanto all'uno quanto all'altro era mestieri conoscere le regole dello stile; montare all'acuto o discendere al grave volendo esprimere le stesse passioni; prolungare o *filare* i suoni, scorciarli o precipitarli, rinforzarli o indebolirli, secondo gli affetti o violenti o calmi, e mille e mille altre cose originate da ingegnose e profonde investigazioni. — Ma, ad

onta di tutto ciò, quando si venne a volere stabilire con precisione gl'intervalli che percorre la voce loquente, si vider vani i lodevoli sforzi dello Steele, del Walcher, del Du-Boz e di altri eletti ingegni versati in ogni artistica e scientifica disciplina, e bisognò convenire col Rousseau, che le inflessioni della voce che parla non sono bene distinte da musicali intervalli, quindi infinite e impossibili a determinarsi (1).

E invano recaronsi a conforto gli esempj degli antichi, e per far vieppiù risaltare l'analogia tra il canto e la declamazione ricordossi la *fistola* o il *tonario* di cui servivasi Cajo Gracco mentre arringava il popolo. — Perciocchè non solo la diversità delle lingue e i modi di pronunziarle tolgono molti punti di somiglianza nei suoni, ma veramente, da quanto è dato raccogliere, lo strumento usato da quel romano oratore per mezzo del suo servo Licinio, non istava ad indicare senonchè le fondamentali intonazioni, lasciando quindi in propria

(1) « Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux; elles sont infinies et impossibles à determiner. » Rousseau (*Dict., musical*, Art. *Recit.*).

balía la voce nelle sue infinite e secondarie modificazioni.

Nè più valido appoggio sono i segni che diconsi adoperati dai Greci, in quanto che vuolsi aver essi più mirato alla pronunzia che alla declamazione.

Bella e meritevole di esser conosciuta è una Memoria del signor Abel Buria, nella quale è svolto a maraviglia questo argomento; bene è il sapere come il Larive in Francia ed il Morocchesi tra noi tentassero con segni sovrapposti o sottoposti alle parole di tracciar la via al declamatore come si fa al cantante, ma certo è però che questi tentativi non possono condurre a nessun utile e reale risultamento (1).

(1) Nella memoria del Buria incontrasi una strofa di Bernard declamabile secondo il valore delle note ad essa sovrapposte (Vedi *Memorie di Berlino*, 1803). — Ma quando anche fosse dato notare la declamazione, è facile comprendere quanto poi dovesse riescire inanimata. — E forse dall'aver preteso, un d'altra parte illustre professore di quest'arte, il citato Morocchesi, di ridurla a segni, ebbe vita tra noi il modo esagerato e contorto di recitare che si è tentato distruggere andando però nell'estremo contrario. — (Vedi *Lezioni di declam. ed arte teatrale* del prof. Ant. Morocchesi. Firenze, 1833.)

Tra la voce che canta e quella che parla avvi infatti questa diversità: la voce cantante passa da un grado di abbassamento o di elevazione ad un altro, vale a dire da un tono ad un altro, per salti e per intervalli armonici, e formanti quella progressione che dicesi *scala diatonica;* la voce parlante invece si eleva e si abbassa per un movimento continuo e volontario, non seguendo legge fissa. La voce di canto si sostiene nel medesimo tono, ciò che non accade nella semplice pronunzia, e perciò si può dire che la declamazione, allorchè fa una di queste due cose, è assolutamente nel falso.

V'è stato un tempo in cui io pure ho creduto si potesse stabilire qualche cosa in proposito, e mi ricorderò sempre come in que' tentativi fossi sorretto e guidato dall' egregio mio amico cav. Ferdinando Giorgetti che nomino ad onore, ben noto nell' arte musicale non tanto pel suo valore nel comporre, come per la squisitezza nello eseguire, e per essere a capo d'una scuola di violino che non solo onora il fiorentino Istituto, ma l' Italia tutta.

A me basti però si convenga, che se non

è dato ridurre a segni musicali la declamazione, tra essa e la musica v'hanno delle indubitate corrispondenze e che il conoscerle è di suprema necessità al declamatore ed al cantante se vogliono ambedue procedere sicuri nella lor via (1). Che poi quelle relazioni esistano, serve a provarlo il bel discorso del signor Framery, che ebbe il premio sul quesito proposto dall' Istituto Nazionale di Francia nel 1802, e lo aver tutti i sommi

(1) All'essere stati i grandi cantanti sommi attori e declamatori debbonsi ascrivere gli straordinarii effetti da essi ottenuti. — Chi ricorda il Bianchi nei *Baccanali di Roma*, il Crivelli nel *Tebaldo e Isolina*, il Tacchinardi e il Donzelli nell' *Otello*, e udì il Cosselli nel *Marin Faliero*, il Ronconi, il Tamburini, il Moriani nella *Lucia*, il Poggi e la Grisi nel *Pirata*, la Pasta, la Malibran e la Unger nella *Sonnambula*, nell' *Anna Bolena* e nel *Belisario*, la Piccolomini nella *Traviata*, per tacer d'altri che, sebben pochi, sostengono la gloria del teatro melodrammatico, non può a meno d'esserne persuaso e convinto.

Tanta forza acquista il canto che ha per base la buona pronunzia e la buona declamazione e un' azione vera e nobile, che Talma, quando ebbe udito la Pasta nell' *Otello* e nel *Tancredi*, trasportato dal piacere, le disse, che possedeva i segreti da lui cercati nell' arte di commuovere, ed aggiunse: « La tragédie est morte; je me croyais quelque chose, je ne suis rien. » (*Physiolog. du théât. d'Hyppolite Augier.*)

antichi e i moderni scrittori di musica vocale dato vita alle loro melodie col prendere a guida gli accenti della declamazione (1).

« Ella è padre di una nuova maniera di musica (scrivea l'abate Grillo, autore dei *Pietosi affetti*, al Caccini), d'un cantar senza canto, e piuttosto d'un cantar recitativo, nobile, che non tronca, non mangia, non toglie la vita alle parole, non l'affetto, anzi gliele accresce, raddoppiando in loro lo spirito e la forza. È dunque invenzione sua questa bellissima maniera di cantare, e forse ella è nuovo ritrovatore di quella forma antica perduta già tanto tempo fa nel vario costume d'infinite genti e sepolta nella oscura caligine di tanti secoli (2). »

(1) « Analyser les rapports qui existent entre la musique et la déclamation; déterminer les moyens d'appliquer la déclamation à la musique sans nuire à la mélodie. » Ecco il quesito proposto dall' Istituto nazionale di Francia. — (Vedi *Discours de musique et déclamation*, par N. E. Framery. Paris, chez Pougins, an. X, 1802).

E si fu all'aver saputo il proposto quesito che il Buria, senza conoscere le idee manifestate dal Framery su questo soggetto, scrisse la Memoria citata alla nota a pag. 131.

(2) Grillo, *Lettere*, vol. I.

E il celebre Lullì, che per lo studio dei mottetti del Carissimi e del Cesti creò in Francia col suo recitativo la declamazione musicale, avanti di mettere in musica i drammi del Quinault facevaseli declamare da una eccellente attrice. In simil guisa comportavasi il Gluk coi drammi del Casalbigi.

Per venire ora ai tempi nostri, il Rossini,

Quel grande alla cui fama angusto è il mondo,

sebbene abbia avuto sempre che fare con una poesia dal più al meno barbara; il Donizzetti, quel fecondissimo ingegno che si oscurò, e smarrì l'armonia che avea splendidamente sparso nelle sue creazioni; e il Bellini, giammai nelle loro note immortali non si allontanarono dalle tracce della vera declamazione. Credo non faccia mestieri affaticarsi a provare questa verità. — La quale poi così limpida appare in tutte le opere del cigno di Catania, che ogni pezzo preso ad esame potrebbe somministrarcene una prova indubitata. — Il Bellini erasi mirabilmente educato all'arte della parola. « Poichè (è egli stesso che parla) io mi sono proposto di scriver pochi spartiti, non più che uno l'anno;

vi adopero tutte le forze dell'ingegno. — Persuaso come sono che gran parte del buon successo dei medesimi dipenda dalla scelta di un tema interessante, dal contrasto delle passioni, dai versi armoniosi e caldi di espressione, non che dai colpi di scena, mi do primà di tutto briga di avere da pregiato scrittore un dramma perfetto, e quindi ho preferito a chiunque il Romani, potentissimo ingegno fatto per la drammatica musicale. — Compiuto il suo lavoro, studio attentamente i caratteri dei personaggi, le passioni che li predominano, e i sentimenti che esprimono. — Invaso dagli affetti di ciascun di loro, immagino essere divenuto quel desso che parla, e mi sforzo di sentire e di esprimere efficacemente alla stessa guisa. — Conoscendo che la musica risulta da varietà di suoni e che le passioni degli uomini si appalesano parlando con toni diversamente modificati, dalla incessante osservazione di essi ho ricavato la favella del sentimento per l'arte mia. — Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma con tutto il calore della passione, e osservo intanto le inflessioni della mia voce, l'affrettamento o

il languore della pronunzia in questa circostanza, l'accento insomma e il tono dell'espressione che dà la natura all'uomo in balía delle passioni, e ci trovo i motivi e i tempi musicali adatti a dimostrarle e trasfonderle in altrui per mezzo dell'armonia. — Li getto tosto sulla carta e li provo al clavicembalo; e quando ne sento io stesso la corrispondente emozione, giudico di esserci riescito. In contrario, torno ad ispirarmi finchè abbia conseguito lo scopo (1). »

Ma quando anche non avessimo queste parole dello stesso Bellini, basterebbe una leggiera cognizione o un gentil senso delle due arti

(1) Queste mirabili parole del Bellini date in risposta al sig. Gallo siciliano che lo interrogò sul modo tenuto da lui nel comporre, non si potrebbero mai abbastanza raccomandare agli scrittori di musica. Da esse il prof. Arcangeli di Prato prese argomento a due bellissime lettere sulla declamazione e la melodia inscrite nella *Rivista di Firenze* nel giugno del 1846.

Nè solo Rossini, Donizzetti e Bellini, ma l'autore del *Nabucco*, e l'autore della *Saffo* ci hanno dato maravigliosi esempi di musica declamabile. Nè saprei chiudere questa nota senza ricordare un pezzo di musica drammatica fondato sulla bella declamazione e di straordinario effetto sull'animo, la scena, cioè, tra Giulietta e Romeo del Vaccai. La quale scena parmi che vaglia così da bastare alla fama di un autore.

per non poter fare a meno di persuadersi, udendo la sua musica, che egli, nel comporla, non poteva tenere altro modo di quello indicato da lui con tanta chiarezza e semplicità.

Non avvi infatti un musicale accento di quel maestro, che non serbi l'impronta della sua vera e naturale origine; all'opposto di quelli generalmente usati dai comici nella recitazione, che non si sa proprio onde traggano il lor nascimento.

Per la qual cosa, io credo non andare errato asserendo, che se facessimo declamare da qualche attore o da qualche attrice che passano anche per bravi, alcuni pezzi della *Norma*, del *Pirata*, della *Beatrice* o della *Sonnambula*, e via discorrendo, e quindi udissimo gli stessi pezzi cantati con intelligenza e con maestria, si troverebbe quasi senza fallo rotta, per dato e fatto della falsa declamazione dei comici, quella corrispondenza tra le due arti che tanto ebbe in pregio ed in osservanza il Bellini (1).

(1) Vorrei, p. es., udire declamato dalle nostre attrici il *duetto* tra Adalgisa e Norma, e quel sublime recitativo quando la fiera sacerdotessa sta per uccidere i figli, e son quasi certo che niuno degli accenti veri e squisiti

Squisitissimo fu questo compositore negl'interrogativi che musicalmente modificò secondo la diversa loro significazione; la qual cosa però dimostra come egli cogliesse giusto nell'arte della parola (1). Imperocchè gl'interrogativi sono, secondo che io ne penso, un gran segreto per vedere se il declamatore è valente o no nell'arte sua. E perciò mi fa molta maraviglia udire attori saliti in bella fama, dare agl'interrogativi la forma falsa, e nella loro successione un'egual desinenza a tutti, quasi

e bene adatti alle parole che nelle melodie del Bellini si riscontrano, udirebbonsi da esse. — Non così intervenne alla celebre Lecouvreur, la quale, pregata a declamare il monologo di Armida: «*Enfin il est en ma puissance*», lo fece tanto squisitamente, che tra i suoi accenti e quelli musicali del Lulli fu trovata una perfetta corrispondenza.

(1) Fra mille che mi si affacciano alla mente ricordisi la giustezza di quello che esce dalla bocca di Pollione nella scena con Adalgisa nell'opera la *Norma*.

POLL. Qui, dimani all'ora stessa
Verrai tu?

ADAL. Ne fo promessa.

Nella quale inerrogazione, oltre alla precisione, v'è misto l'accento della preghiera. — Chi si vuol persuadere di ciò, lo canti come lo ha scritto il Bellini, e dopo lo dica, conservando l'accento melodico ch'egli v'ha posto.

che non chiudessero che un solo concetto, e non significassero sempre che una cosa stessa; il che, oltre ad essere falso e antilogico, produce nell'orecchio e nell'anima di chi ascolta una nausea indescrivibile (1).

Dopo quello che ho detto sui vincoli che strettamente legano la musica e la declamazione, niuno, credo, vorrà negare che un po' di conoscenza della prima arte non solo utile ma necessaria si rende a quel comico che vuol procedere sicuro nella scabrosa via che ha preso a percorrere. Non parlo del gustarla; chè si sottintende, non potendo nemmanco ideare un abile artista drammatico il cui animo fosse chiuso alle portentose emanazioni di quell'arte divina (2).

(1) Chi si diletta di andare ai nostri teatri vi ponga mente e udrà, p. es., degli attori cui si battono le mani, e per i quali si rompono le mazze sulle panche, e le colonne dei giornali riempionsi, facendo il Paolo nella *Francesca da Rimini*, dire:

D'ogni bell'arte non sei (tu!) madre, o Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?

in modo da parer proprio una interrogazione che Paolo fa all'Italia, e che questa debba rispondergli:

« Sì, signor Paolo, io sono la madre di ogni bell'arte; sì, io sono polve d'eroi. »

(2) « L'uomo il cui orecchio è insensibile alle dol-

PARTE II.

VII.

Dell'Azione.

Secondo la divisione da me fatta dell'arte comica ne' suoi due elementi *Azione* e *Dizione*, e dopo aver discorso del primo quel tanto che era comportato dalla indole di questi studj, eccomi a parlare del secondo, di quel linguaggio, cioè, che, anteriore ad ogni convenzione umana, è proprio di tutti gli esseri animati sparsi su la terra. Di questo comune linguaggio ed universale, l'uomo ebbe solo esclusivo il riso e la sublime eloquenza delle lagrime.

Col linguaggio artificiale della parola l'uomo si fa strada all'animo altrui per il ministerio

cezze della musica, il cui cuore non si trova all'unisono con nessuno accordo, è fatto per la frode e pel tradimento; ha pensieri pesanti come la notte, affetti neri come l'Erebo. » (Shakspeare, *Mercante di Venezia.*)

dell'orecchio, con quello della faccia, e del gesto, per il veicolo dell'occhio, sensi ambedue nobilissimi apportatori di puri diletti e i soli destinati da Dio a trasmettere le impressioni della bellezza. A quale di essi debbasi poi dar la preferenza, sia per la intensità, sia per la maggior purezza della tramandata impressione, la sarebbe forse lunga e non tanto agevole indagine.

« L' udito (restringendo l' ufficio di esso, come quello della vista, alle sole creazioni dell' arte, dice un celebre scrittore) esercita un fascino forse più seducente e più arcano. — I colori, le forme operano nello spazio e agiscono sull' anima colla vaghezza delle loro immagini circoscritte da materiali confini; il suono invece, operando nella successione del tempo, apre l' anima al vago spettacolo de' suoi fantasmi circoscritti appena fuggevolmente e per rimembranza dal senso determinato della parola e incircoscritti da quello indeterminato della musica. Questa dunque tra le arti belle è la meno soggetta alle leggi della materia, e, quasi a dire, costituisce la più arcana e stretta corrispondenza dell' anima nostra col regno dello spirito per tras-

portarla nell' estasi di una beata illusione a contemplare dal tempo le delizie dell' immortalità. »

Queste parole forse non possono strettamente riferirsi alla declamazione, la quale non risulta di tutte le qualità della musica propriamente detta: ciò non pertanto stanno a significare la gran potenza che i suoni vocali hanno sull' orecchio e sul cuore (1).

È poi cosa certa che ai suoni della voce,

(1) Che la voce umana abbia un potere straordinario sull' animo è cosa fuor di dubbio, e oltre le citate osservazioni di Lavater, di sir Girogio Ent, ec., mi piace riferire un aneddoto accaduto a Larive, e da lui raccontato, per mostrare che il suono vocale si fissa assai più profondamente nella rimembranza, che i tratti del volto. — Egli narra, che il giorno dopo di aver fatta la parte di Orosmane entrò in una bottega per comperare una catenella di acciajo. La padrona della bottega, appena ebbe udita la voce di Larive, restò sorpresa, immobile e quasi sbalordita. Il compratore ripetè la sua dimanda, e la donna ferma come un piuolo. — Alla fine, impazientito, le chiese ragione di questo stravagante contegno, ed ella risposegli che il suono della sua voce produceva in lei un tale effetto, e che desiderava sapere chi fosse. — Quando udì il nome di Larive, lo prese per la testa con ambe le mani e si mise a gridare: « Ah disgraziato! siete voi che avete assassinata Zaira », alle quali grida accorse molta gente, la quale mi credo avrà riso di cuore per questa tragi-comica scena.

per una tal quale organica struttura, corrispondono anche i moti della faccia a segno che, se quelli sono bene adoperati, la espressione fisionomica è vera e significante; se no, ne deriva un effetto contrario.

Le prime lezioni di questo linguaggio, che parla agli occhi, ce le dà la natura. Per questo veggonsi fanciulletti appena balbettanti manifestare vivamente le gioje, i dolori, i desiderj e gli sdegni col batter dei piedi, col trasmutarsi della faccia, coll'alzar delle mani e con cento altri indubitati segni.

È noto a quale eccellenza portarono gli antichi l'*azione* o *arte rappresentativa*, e le cose narrate sanno tanto del prodigio, che senza la grave autorità degli uomini sommi che a noi le tramandarono, si stenterebbe a prestarvi fede.

Raccontasi infatti essere stata in Grecia quest'arte maestrevolmente esercitata non tanto dagli attori, quanto dagli oratori, e che perciò l'Areopago, quel celebre tribunale, tenesse nelle tenebre le sue adunanze, per ischivare di essere sopraffatto nel suo giudicato dalla squisitezza dell'arte loro.

Vantasi in Roscio la somma abilità di espri-

mere qualunque concetto che Tullio proferiva, da lasciare incerti se più valente fosse colla parola quel sommo dal cui labbro pendeva Roma tutta, o quell'attore cogli atti del volto ed i movimenti delle membra.

E se dobbiamo prestar fede a Luciano, un principe di Ponto venuto in Roma alla corte di Nerone, avendo veduto un pantomimo, gliel chiese in dono per servirsene come d'interprete presso popoli barbari a lui vicini che non intendevano linguaggio.

Non dee perciò recar maraviglia se vedendo i prodigiosi effetti di quest'arte, e dubitando che a sè troppo attraesse gli animi di tutti, Tiberio proibisse ai senatori d'intervenire nelle scuole dove insegnavasi.

Nè meno maraviglioso, per venire a tempi più a noi vicini, si è quello che riferiscesi del Roscio inglese, vuo' dire di Garrik. Essendo egli in Italia e trovandosi alla corte di Parma, fu pregato da quel Duca di declamare qualche brano di tragedia inglese. Garrik, dopo avergli fatto intendere il soggetto del *Macbeth*, gliene declamò un monologo. Sebbene il Duca e gli altri uditori non capisser sillaba della lingua in cui Garrik

declamava, lo ascoltarono con massimo diletto e con grandissima ammirazione, e dai soli moti del suo volto e dagli atti della persona, rilevarono i concetti e le bellezze del sommo poeta tragico dell' Inghilterra (1).

Un tal M. Scheriff pittore, sordo e muto dalla nascita, non mancava mai di assistere alle recite di Garrik, e manifestava di comprendere perfettamente ciò che diceva quell' attore dal gesto e dalla espressione della fisonomia.

Per questo agevolmente si deve comprendere di quale importanza sia pel comico questa parte dell' arte sua, per apprendere a conformare tutti i movimenti del corpo coi suoni vocali, e per esprimere con precisione e verità artistica tutti i pensieri e le passioni per cui i drammi ricevono vita e colore.

Non è dato però giungere ad un tale acquisto se non conosconsi i singoli uffici delle parti del nostro corpo per ciò che concerne la loro destinazione a manifestare tutte le modificazioni dell' intelletto e del cuore, e come ora da sole, ora in complesso concorrere debbono a questo nobile ufficio dell'arte

(1) Vedi *Vita di Garrik.*

nelle infinite imitazioni delle quali essa compiacesi.

E per arrivare a questo fine, a me sembra non possa esservi spediente migliore di questo: di dare, cioè, un' occhiata al corpo umano per mostrare non solo che esso vuolsi nell'artista drammatico bene ordinato nelle sue parti e disposto, ma eziandio come colla educazione e coll'artificio debbasi ridurlo acconcio a piegarsi e a trasmutarsi in varii modi e contrari (1).

VIII.

Faccia, fronte, capelli, barba, sopracciglia.

Simile a limpido lago non increspato da un alito di lieve venticello è la faccia dell'uomo allorquando la sua anima è tranquilla e serena. — Ma tosto che da qualsiasi picciol moto, quella quiete è rotta e turbata, subito

(1) Chi desiderasse vedere questa parte drammatica trattata più ampiamente di quello che a me sia riescito nei confini che mi sono imposti, può ricorrere a Lavater, Engel, Descuret, e al trattato di mimica del Buffelli.

nel volto, come in specchio fedelissimo, quel turbamento si riflette e palesa. Pensieri, affetti, ricordanze, tutto stampasi nel libro della faccia umana. Non v'è parte del volto che per la sua forma o per il colore o per la sua contrazione o rilassazione, non riveli, e talora anche meglio della parola, ciò che succede nei più arcani ripostigli del cuore.

Avea però ben donde Cicerone di proferire quei memorandi detti: «gli occhi, le sopracciglia, la fronte, tutto il volto infine è un certo tacito parlar della mente.»

Vedasi perciò di qual necessità sia, per chi vuol darsi conscenziosamente all'arte comica, lo studio del volto umano. Che la natura lo conceda più o meno significante ed espressivo, o più o meno bello, è cosa fuori del nostro potere e della volontà nostra. Ma coloro cui quella, più spesso madrigna che madre, sia stata avarissima de' doni suoi, e non solo abbia negato un volto simpatico e significativo, ma anche la disposizione a renderlo collo studio capace di trasmutarsi in mille guise e farsi un' artificiale fisonomia come conviensi all' attore drammatico, scelgano un' altra arte fuori di questa.

E primieramente fa di mestieri persuadersi di una verità, cioè, che le consuetudini e le occupazioni della vita morale o fisica di ogni individuo, le soventi ripetute commozioni, insomma lo stato abituale dell'animo, sono circostanze tutte che da principio non lasciano che delle leggiere traccie sul volto, ma a grado a grado divenendo più profonde, vi si scolpiscono in modo da dargli una espressione caratteristica conosciuta sotto il nome di *aria del volto*, che è poi il fondamento della scienza fisionomica.

Colla scorta di studiosi osservatori della faccia umana possono in essa distinguersi tre parti. La prima ha i suoi confini dalla radice dei capelli al sopracciglio, e fa mostra delle intellettuali facoltà. La seconda, dal sopracciglio al basso del naso, ed ha maggiori attinenze coi bisogni morali. La terza, che comprende il resto del volto, ha maggior vincolo coi bisogni animali, ed in ispecie colla ghiottornia e colla voluttà.

Dietro queste regole, la fronte, secondo la varia sua conformazione, è il più sicuro indizio delle facoltà intellettuali, e della cultura della mente. I cupi pensieri, le torbide

passioni, i placidi affetti o i tristi e dolorosi. la codarda stupidezza, o il coraggio e l'elevatezza della mente e del cuore, sono a caratteri indelebili scritti su questa nobilissima parte del volto.

Nè solo per la forma della sua parte solida e immobile, la fronte parla, a così dire, un chiaro e vario linguaggio ai risguardanti, secondo che è stretta o larga, alta o bassa, più o meno coperta di capelli; ma eziandio per la parte mobile, cioè per la tensione o l'abbandono della pelle, e per certe rughe che in molte guise la solcano, rivelà lo stato consuetudinario dell'animo.

Da ciò comprendesi, che essendo obbligo nell'attore, per rappresentare i varii personaggi drammatici, di ricorrere all'artificio per sottomettere tutto il suo corpo alle leggi dell'arte, deve, rispetto alla fronte, porre ogni studio, sia col farsi diversamente pettinare, sia, con adatte e bene accomodate parrucche, di conformarla in guisa da indicare la età e lo stato abituale dell'animo del finto personaggio che sostiene.

Alla espressione della fronte moltissimo influiscono i capelli, secondo che ne occupano

più o meno spazio. Essi poi hanno pure la lor significazione. Infatti, i capelli distesi, fini, pieghevoli, sono generalmente indizio di un carattere debole, incerto e d'una grande arrendevolézza; laddove i grossi, i ruvidi e cresputi annunziano tenacità di propositi e selvatichezza di carattere.

Quanto al colore, esso pure determina, dal più al meno, il vario temperamento delle persone. I capelli neri, per esempio, vanno ordinariamente uniti al bilioso; se sono anche fitti e grossi, dimostrano poca levatura d'ingegno, ma ordinato amore delle cose; se lisci, sottili, sopra una testa semicalva, sodo e giusto giudizio, ma poca facoltà inventiva e immaginosa. I capelli biondi sono proprii del temperamento sanguigno; i rossi, se debbasi prestar fede a qualche scrittore in proposito, indican l'uomo o ottimo o scelleratissimo.

Merita dunque molta considerazione da parte del comico, nel far uso della parrucca, anche questa diversità di colore nei capelli, a seconda dei varii caratteri da rappresentarsi. E ciò che ho detto dei capelli, riferiscesi anche alla barba, della quale i comici

dovrebbero far di meno e adornarsi a seconda dei casi. — È un sacrificio, è vero, ma va fatto per amore dell'arte, la quale molte volte non comporta eroi all'antica coi baffi all'ungherese.

Al di sotto della fronte, che, per dirla colle parole del filosofo Herder, è l'iride di pace nella dolcezza, l'arco teso della discordia nello sdegno, comincia il suo bel confine il sopracciglio. — Secondo Le Brun, i sopraccigli debbonsi considerare adattissimi ad esprimere le passioni. Hanno essi infatti una significazione grandissima. Li veggiamo elevarsi nel furore, ed abbassarsi nelle tristi passioni, nel disprezzo, e in tutte le turpi e cupe meditazioni del raggiro e del delitto. — Secondo Lavater, non si trovano pensatori profondi, e uomini fermi e di retto giudizio con sottili sopraccigli, e segnati in alto. Quando essi sono dolcemente arcuati, addiconsi alla modestia e alla semplicità. Se formano una linea retta e orizzontale, dinotano un carattere maschio e di fermo volere. La lor forma metà orizzontale e metà curva annunzia la vigoria dell'animo unita ad ingenua bontà. Sopraccigli folti e quasi arruffati e di molta mobi-

lità, fanno segno di un carattere collerico e geloso. Qualche osservatore infine disse dar luogo ad inspirare diffidenza il contrapposto tra il color delle chiome e quello dei sopraccigli.

Credei ben fatto accennare queste cose, perchè si veda come anche questa parte del volto si può e si deve artificialmente modificare dall' attore a seconda delle varie circostanze.

IX.

Occhio.

Se le parti del corpo umano che ho noverate e andrò noverando sono, o per natura o per artificio modificate, adatte a manifestare ogni sorta di pensieri e di affetti, gli occhi però considerar si debbono come centro della espressione, e perciò capaci a palesare tutti i moti della mente e del cuore.

Destinati dal grande Artefice non solo per soddisfare ai bisogni della vita, ma per contemplare eziandio tutte le bellezze della creazione, essi sono poi l' eccellente specchio su

cui riflettonsi i più interni e minuti pensieri dai quali l'anima nostra è compresa ed agitata. Non avvi filosofo, non scienziato, non artista che scrivendo dell'uomo, o effigiandolo con segni e colori, non abbia tenuto in grandissimo conto questa sublime parte della sua struttura.

Quintiliano, discorrendo del volto umano, ci dice: « Ma in esso hanno immenso valore gli occhi pei quali l'anima si manifesta, così che, oltre al moto, risplendono nella ilarità, e nella mestizia annuvolano. La natura diè loro le lagrime, le quali prorompono nel dolore e nella gioja. — Quando muovonsi poi divengono intenti, dimessi, superbi, torvi, miti, fieri. Le quali cose tutte (soggiunge) si dovranno fingere quando lo richiederà l'azione. »

E il grande Allighieri: « Dimostrasi negli occhi tanto manifesta, che conoscer si può la sua presente passione da chi ben la mira; giacchè di nulla puote l'anima essere appassionata, che alla finestra degli occhi non venga la sembianza. »

È appunto per ciò che quell'altissimo poeta cento e cento volte indica per la espressione

degli occhi le pene tremende o le ineffabili gioje dei personaggi della sua divina Commedia.

Non a caso dunque gli occhi furono chiamati *faccia* della *faccia;* e sono e saranno mai sempre oggetto di gentile orgoglio in chi gli ebbe belli ed espressivi dalla natura, e di soave desío in chi tali mirali in altrui.

Aveva ben ragione il P. Teinturier predicatore, che coll'azione, ed in ispecie col suo sguardo, produceva negli ascoltanti strepitosi effetti, di rispondere a chi riferivagli che i suoi rivali vantavansi di volere ottenere una compiuta vittoria su di lui: « Finchè avrò questi occhi non temo chi mi superi. »

Vedansi le più famose immagini sacre e profane dipinte da sommi artisti, e di leggieri saremo compresi della loro significazione al solo osservare questa parte del volto.

Non troviamo poi scrittore pratico dell'arte che forma soggetto di questi studj, che, trattando dell'occhio, non isminuzzi, dirò così, tutte le cose ch'esso rivela in natura e deve rivelare per imitazione e fino al punto di far dire ad alcuno di essi esserne la espressione così grande e potente, da distruggere persino

quella della parola e cangiare il *sì* in *no* e il *no* in *sì*.

Il nostro Luigi Riccoboni così scriveva degli occhi:

Talvolta il men forzato movimento
Degli occhi, meglio ancor che la parola
Esprimerà il dolore ed il contento.
Senza degli occhi il tuo parlare è morto,
Senza degli occhi il tuo tacer non vale,
Senza degli occhi il giusto non è scorto.
Senti il timore, e l'occhio tuo dimesso
L'esprimerà; e senti un gran furore,
Mirerassi l'ardire in quelli impresso.
La vergogna daragli un certo orrore,
E l'ironia un gajo adulterato
Che disfido a dipingerli un pittore.
L'amore un dolce sopra ogni altro grato;
La noja un misto che a inferire invoglia;
L'indifferenza un *quid* inesplicato.
E ciò che ti disgusta o che t'invoglia,
E la gioja e le pene, se le senti,
Avran negli occhi tuoi terrena spoglia.

L'occhio poi, oltre quanto ne dice Quintiliano, può essere vivo, penetrante, brillante, ridente, amoroso, languido, indifferente, favorevole, geloso, severo, penetrante, si-

curo, fisso, minaccioso, rozzo, compassionevole, feroce, terribile, spaventevole, invidioso, morto, ec.

Non bisogna poi confondere lo sguardo penetrante, detto anche *colpo d'occhio aquilino*, con quello di *fuoco*, per la diversa azione che esercitano. Il primo infatti si spande, ed è quasi pungente; l'altro, invece, attira, ed è il vero sguardo *magnetico*. Napoleone avea negli occhi ambedue queste qualità: ad esse vuolsi in gran parte attribuire la moral potenza su tutti quanti lo vedevano anche per la prima volta.

Il celebre Canova chiamava l' occhio di Napoleone in calma, occhio di *pesce morto*.

Augusto pure ebbe gli occhi seducenti e penetranti, tali da fare abbassare le palpebre a chiunque volgevagli lo sguardo. E forse lo schiavo Cimbro, mandato ad uccidere Mario, fu atterrito da un'occhiata di questa specie anche prima di udire dal soggiogatore di Giugurta quelle solenni parole:

Mario cerchi, Mario son io.

Quanto dissi fin qui, sebbene sia pochissimo a paragone di ciò che dir potrebbesi

su tal soggetto, deve fare accorti di quali vantaggi gode colui che alla scena si rivolge se può vantare occhi espressivi. Anzi, secondo che ne penso, una delle principali cose dopo la voce, da far consigliare alcuno a darsi o no all'arte della recitazione, è certamente l'occhio.

Hanno gli occhi una speciale espressione, secondo la varia lor forma e il loro colore. Se tagliati, per esempio, a guisa di mandorla, denotano tenerezza; se tondi invece, indicano stupidezza od accidia. I turchini manifestano un carattere effeminato e molle più assai che i bruni ed i neri, i quali invece sono indizio di maschio sentire. Gli occhi verdastri danno spesso segno di vivacità, di esaltamento e di coraggio. Ma queste forme e queste qualità sono cose che bisogna prenderle come ce le dà madre natura.

La espressione in genere degli occhi risulta però dal grado di sentire, e quindi dalla maggiore o minore cultura delle facoltà fisiche e morali. La scienza di bene valersi di questa espressione come deve fare il comico per ottenere dall'arte sua mirabili effetti, la conoscenza dell'impiego o dell'economia di

questo mezzo potente, secondo i varii casi, è uno studio come tutto il resto.

Larive raccomanda caldamente agli attori di tenere in molto conto e di far buon uso della espressione degli occhi. Egli dice a questo proposito, niente esservi di più inconseguente e spiacevole che un attore distratto. « Se i commedianti, egli scrive, sapessero il torto che si fanno colle continue distrazioni, non si vedrebbero tanto spesso vagar sul pubblico cogli occhi, i quali non dovrebbero mai oltrepassare i confini del proscenio. Gli occhi, una volta occupati di un oggetto qualunque estraneo all' azione dell' attore, attraggono all' istante il suo pensiero, l' animo quindi ci prende parte, e, in vece di un personaggio che pensa e che sente, non veggiamo allora in lui che una statua mobile, ma insignificante ed inanimata. »

E Francesco Righetti, discorrendo sull' istesso soggetto e seguendo le tracce del prenotato scrittore, lo fa con queste parole: « La inerzia dell' occhio e dell' orecchio nasce perchè l' attore o poco intende l' arte sua, o poco sente ciò che esprime. — Egli crede che lo sguardo dello spettatore sia rivolto

alla sua figura, e perciò si studia di ornarla con affettazione, e s'inganna. Lo sguardo dello spettatore non si arresta che un lieve momento a contemplare la persona al primo comparire sulla scena, indi si porta e si ferma subito sul volto. Si guardi fiso negli occhi di tutti gli uditori, e li vedremo pendere dagli occhi dell'attore. Essi aspettano di ricevere dal suo sguardo le impressioni più velocemente ancora della voce portata al cuore. »

Prendendo infine il Righetti ad esame varie scene dell'*Orestè*, mostra, con molta avvedutezza e con molta cognizione dell'arte, che esse attendono dalla varia espressione degli occhi degli attori la lor vita e la influenza che aver debbono sugli spettatori. E benissimo poi si appone quando afferma, che l'occhio è il direttore della parte più apprezzata, e meno praticata dai nostri attori, cioè dell'azione muta. Prendendo quindi ad esame i cinque versi che chiudono il terzo atto del *Filippo* di Alfieri, egli chiama questo punto della tragedia e la partenza dal palco del protagonista il capo d'opera d'un talento di un occhio, perchè prova evidentemente che senza una grande arte e, a così

dire, un accorto maneggio di sguardi, quella significantissima situazione resterebbe languida e smorta.

Vedano perciò gli attori a quante e quali meditazioni conduce l'esame della espressione visiva, e se sul palco scenico sia lecito e artistico vagar qua e là coll'occhio.

Ritenuto adunque come necessarissimo nell'arte comica lo avere ricevuto dalla natura degli occhi parlanti, è mestieri però che l'attore, o comico o tragico, avverta di risparmiare la espressione dello sguardo e non prodigalizzarla inavvedutamente ma a seconda che le cose hanno maggiore o minore importanza, e che essa deve precedere quella della parola.

Pensi dunque seriamente chi si dà alla declamazione a valersi del potentissimo mezzo dell'occhio come parte essenziale della espressione fisionomica per far penetrare negli spettatori ogni pensiero ed ogni affetto che finge. Che se poi avviene che l'attore debba presentarsi cieco sul palco, e descrivere le miserie dell'infelice suo stato, o parlare di altri personaggi ridotti a tanta sventura, senta bene in sè stesso il prezioso valore degli oc-

chi, s'immagini di esserne privo, e abbandonisi poscia con tutta la effusione dell' anima a far sentire il suo o l'altrui tremendo dolore.

X.

Orecchi, naso, bocca, labbra, gote. — Se debbasi o no far uso del bianco e del rossetto. — Testa.

Dovendo parlare dell' orecchio relativamente all'arte ed agli attori, mi sembra che si debba distinguere la sua parte esteriore, la quale, a seconda della varia sua forma, ha anch'essa presso i fisonomisti una espressione, da certe qualità intrinseche necessarissime a chi vuol darsi all'arte comica. La prima si è di udirci a maraviglia, e non già per rubare con agevolezza le parole del rammentatore (perchè per questo lato vorrei ogni attore sordo e ogni rammentatore muto), ma sibbene per saper con certezza quando un interlocutore termina di parlare per entrare a tempo e non frapporre degl'indugi talora perniciosissimi all'effetto dell'azione.

L'altra, di aver sortito dalla natura quell'orecchio squisitamente armonico, che non solo quando va congiunto alla bontà del timpano è guida alle proprie intonazioni ed inflessioni di voce per rettificarle se false, ma eziandio fa giudici delle altrui e insegna ad armonizzare insieme.

La terza, infine, consiste nell'apprendere ad ascoltare. Imperocchè se v'ha un'arte per regolare l'occhio sui palchi scenici, avvene un'altra anche per l'orecchio, essendo indubitato che la fisonomia dell'attore, come nella realtà della vita, deve esser sempre sotto la influenza dell'un senso o dell'altro.

Sapere osservare, intendere e regolare gli sguardi è essenzialissima cosa, negletta dalla maggior parte dei comici; ascoltare è del pari essenziale, e tenuta quasi in niun conto.

Moltissimi comici rispondono senza avere ascoltato o, al più al più, dando indizio di avere udita la sola ultima parola del compagno. «Non potrò mai abbastanza (esclama benissimo il Righetti) gridare al vituperο contro tutti gli attori che si dimenticano in iscena che l'attore che ti parla e ti ascolta è il solo personaggio che richiama la tua attenzione

e parlando e tacendo.» Credo infatti che non vi possa essere dispetto più grande per lo spettatore che il vedere due attori in iscena, uno dei quali rimanga distratto, mentre l'altro parla.

Naso.

È cosa certa che anche il naso ha la sua gran parte nella espressione del volto, e il gonfiarsi, e il restringersi o l'avvicicinarsi delle narici, secondo Plinio e Quintiliano, indicano il fastidio e il disprezzo.

Bocca.

Nella bocca sono tutte le cose, diceva Cicerone. Infatti, nello stesso silenzio, è dopo gli occhi, è forse la parte più significante del volto. Dall'essere più o meno aperta, dal lasciar travedere il respiro più o meno tranquillo, o più o meno lungo, dall'agitarsi, o dal tremolare delle labbra, dal loro abbandono o dalla lor tensione s'indica la curiosità, la sorpresa e la imbecillità. I labbri modificansi pure diversamente a seconda del riso, cioè, se spontaneo o forzato.

Siccome il piangere, così il rider bene è una bella dote in un attore, e specialmente

in una attrice. Ma dote rarissima ella è, intervenendo spesso che lo spettatore sentasi inclinato a piangere di dispetto quando si ride, e a ridere di cuore quando si piange, o meglio si mugula sui palchi scenici.

La grazia del sorriso poi è necessaria a chi vuol manifestare la bontà del cuore e la nobiltà dei sentimenti.

Gote.

Le gote possono considerarsi come il fondo del quadro, sul quale disegnansi tutti i tratti dell'*aria del volto*, e anch'esse acquistano certi segni abituali, indubitati, caratteristici delle varie passioni. Nè solo per tracce leggiere o solchi profondi sono le gote indizio della età e del temperamento degl'individui, ma col colore consuetudinario o istantaneo divengono uno specchio chiaro e maraviglioso di quanto succede nell'animo. Imperocchè esse impallidiscono e s'infuocano secondo che da vergogna o da timore, da collera o da spavento, l'animo è perturbato.

Essendo adunque le gote una parte così rilevante nella espressione degli affetti, non è dato entrare in questo soggetto, senza toc-

care una questione che, sebbene possa parere leggiera, pure è di grande importanza: se debbasi, cioè, o no far uso dagli attori del *bianco* e del *rossetto;* e nel caso affermativo, come e quando.

Gli avversarii dell'uso di imbellettarsi il volto sui palchi scenici parmi che abbiano addotte delle belle e buone ragioni contro tale consuetudine. Infatti, se tutti i moti dell'animo debbono per imitazione leggersi, siccome scritti, nella fisonomia dell'attore, col tendere dei muscoli, col dilatarsi delle vene, coll'arrossar della pelle, deve certamente a ciò portare grave inciampo qualunque sostanza che resta adesa alla faccia, e che per conseguenza impedisce di far valere ed osservare tutte le squisitezze dell'artistica verità.

Ed è appunto per questo rispetto che Garrik, a cui andava tanto a sangue la parte dell'Otello di Shakspeare, ritenevasi di farla a cagione del cangiamento di colore cui doveva assoggettare il suo volto, e che toglieva a quell'eccellente comico una delle sue più pregevoli doti: la facile contraffazione della fisonomia, e quindi la vera simulazione di tutti gli affetti.

È vero che il *bianco* e il *rosso* dato al viso tanto non pregiudicano ad esso quanto il nero che tutto lo tigne e lo cuopre; ciò non pertanto sono generalmente di ostacolo a mostrarne intiera l'artistica espressione.

La Clairon confessa da sè stessa che usava per mezzo di certe polveri, dell'artificio di farsi, secondo le circostanze, più chiari o più scuri i capelli ed i sopraccigli, ma aveva in grande avversione l'uso d'impiastricciarsi la faccia come contrarissimo a certi sorprendenti effetti fisionomici (1).

Nè solo condanna, come ha fatto Aristippe sulle sue tracce, la consuetudine di darsi il *bianco* ed il *rosso* sui palchi scenici, giudicandola contraria allo scopo dell'arte, ma eziandio per i pericolosi effetti che a lungo andare produce nella pelle. Imperocchè tanto nell'una

(1) (Vedi *Mémoires de Mad.lle Clairon*). Baron, quando esordì nella parte di Cinna, disse questi versi:

Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur,
Et dans le même instant, par un effet contraire,
Leurs front pâlir d'horreur et rougir de colère.

Arrossì e impallidì sì rapidamente che ne riscosse applausi generali. Come avrebbe potuto far ciò col viso impiastricciato?

che nell'altra delle sostanze impiegate a tal fine entra, dal più al meno, il piombo od il mercurio, metalli dai quali non solo è fatta grinzosa, secca, dura e rossa la pelle, ma eziandio sono originati danni più gravi parziali e anche generali alla salute.

Dopo queste opinioni siami permesso manifestare quel che io penso in proposito.

Credo che l'uso dell'artificial colore sulle scene non sia da proscriversi assolutamente, ed in ispecie quando esso colore per tutto il tratto di un dramma, o in alcuna sua parte, è caratteristico dello stato morale o fisico del personaggio, del suo temperamento, delle sue abitudini e dei varii frangenti in cui trovasi, ma che però debba essere adoperato con parsimonia, e sopratutto con molta accortezza, cioè proporzionandone la quantità, secondo le esigenze dell'arte, la fisonomia dell'attore, e la condizione dei personaggi.

Credo anche se ne possa far più uso nella commedia, che nella tragedia.

Qualunque attore però (a meno che non abbia naturalmente un colore slavato e morto fuor di misura) che siasi bene addestrato nell'arte sua e che quindi voglia esprimere, si-

mulando con istantanei mutamenti del colore del volto, i pensieri e gli affetti, deve lasciare il costume d'imbellettarsi il viso, e offuscare quel raggio divino che brilla sur una parte nobilissima dell' uomo.

Per voler poi conseguire una piena abilità di modificare il proprio volto e renderlo espressivo, l'unico mezzo consiste nell' esercitarsi a recitare e a declamare senza gestire (1).

Testa.

Percorse così tutte le parti che la testa umana costituiscono, e veduto come da per sè sole, o dal concorso di più di esse, risultano varie espressioni, resta anche a dire che la testa tutta intiera secondo che si alza, o si inclina direttamente o lateralmente, o si crolla, o si lascia cadere addirittura sul petto, dà tosto indizio di pensieri superbi, o di amorosi affetti, o di animo falso, o d'imbecillità, e via discorrendo.

(1) E non già a guardarsi allo specchio, recitando, come il Morocchesi indicava. La qual cosa, con buona pace di quel professore che a molti pregi d' insegnamento accoppiava lunga pratica, per cui s'ebbe la stima intiera del grande Alfieri, mi ha fatto sempre ridere.

Da questi brevi cenni sui tratti e sui movimenti della fisonomia si potrà agevolmente rilevare se anche qualche nozione di fisiologia e di anatomia da me poste tra le doti di un abile comico sono superflue, come ad alcuni guastamestieri potrebbe parere (1).

Ma per quanto nel parlare della fisonomia abbia più volte ripetuto che essa manifesta tutto anche senza l'ajuto del gesto, non bisogna però credere che quest'altro elemento, bene impiegato, non contribuisca a far più squisita quella espressione. Imperocchè in questa, come in tutte le cose, gran maestra è a noi la natura, la quale ci fa vedere come ogni moto dell'animo non solo ha un *volto* proprio, e un proprio *suono*, ma anche un *gesto*, e come questo, sebbene semplice, sia eloquentissimo e grave di significazione.

(1) E qui dice benissimo il Morocchesi: « La più parte degli attori, non che aver fatte queste indagini, non sanno nemmeno che cosa significhi la parola *fisionomia*, così che si può credere che ne usino all'uopo con quella stessa analogia che passa ed hanno tra loro l'acqua e il fuoco, la luce colle tenebre, il miele coll'assenzio. » — (Vedi Opera cit.; vedi anche Aristippe, *Manuel de l'art du Comédien*, e le *Memorie* della Clairon.)

XI.

Braccia, mani, piedi, andatura, atteggiamenti. — Gesti e loro divisione.

Braccia.

Colui che si dà all'arte comica deve porre ogni studio per assuefarsi a muovere le braccia con grazia e leggiadria, perchè dal bene inteso lor movimento dipende la piacevolezza non solo e la verità del gesto, ma in gran parte il disegno di tutta la persona. — Generalmente i moti violenti delle braccia non convengono, e quando l'impeto della passione li suggerisce e li dimanda, fa di mestieri di saperli contenere entro i confini della temperanza, della decenza e della dignità.

Mani.

Tronca sarebbe l'azione e debole, senza il soccorso delle mani, i cui moti appena si può dire quanti sono. Imperciocchè se le altre parti aiutano chi parla, le mani, per così dire,

parlano esse stesse. — Furono perciò appellate loquacissime (1).

Queste parti del nostro corpo hanno pure una particolare espressione, tanto per la forma, quanto pei loro movimenti. La mobilità dei diti li rende interpreti fedeli dei nostri pensieri e dei nostri affetti. Montaigne dice che « colla mano dimandiamo, promettiamo chiamiamo, mandiam via, minacciamo, preghiamo, supplichiamo, neghiamo, rifiutiamo, interroghiamo, ammiriamo, contiamo, confessiamo, ci pentiamo, temiamo, ci vergogniamo, dubitiamo, insegniamo, comandiamo, imitiamo, facciam coraggio, giuriamo, accusiamo, condanniamo, ascoltiamo, ingiuriamo, disprezziamo, sfidiamo, facciam dispetti, carezze, applausi, benediciamo, umiliamo, dividiamo, riconciliamo, sconfortiamo, e che cosa non facciamo? La mano fa a gara colla lingua ».

(1) « Loquacissimæ manus, linguosi digiti. — Manus vero sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum pene ipsam verborum copiam persequuntur. Nam cœteræ partes loquentem adjuvant; hæc (prope est ut dicam) ipsæ loquuntur. » (Aurel., *Cassiod.*, lib. I.)

Piedi.

I piedi, secondo che si posano in un modo piuttosto che in un altro, oltre a dare maggiore o minor grazia alla persona ferma, stanno ad indicarne la intenzione.

Dall'essere i piedi più o meno stretti, infuori o indentro, uno decisamente posato e l'altro sulla punta sospeso, e in cento altri modi, se ben secondati dai movimenti delle gambe, manifestano tante varie situazioni ed umane tendenze.

Andatura atteggiamento, gesti e loro divisione.

Ma se tutte queste parti del corpo umano, considerate separamente, hanno molte e molte espressioni, nella loro unione divengono infinite.

Dal saper trovare quell'unione e quell'accordo origina la vera e la bella imitazione sui palchi teatrali, e quindi la bravura del comico.

Non basta però la conoscenza della espressione fisionomica e del gesto, nell'adoperare assennatamente i moti del volto, delle braccia e delle mani, per giungere all'intento che l'artista drammatico deve proporsi.

Ogni personaggio drammatico dee primieramente avere un'impostatura e un'andatura che rivelino tosto, e anche senza parola, la condizione, il temperamento e lo stato in cui fingesi che si trovi. Le quali cose devono essere manifestate dall'attore agli spettatori al solo suo primo apparire sulla scena.

E a questo suo obbligo non potrà mai soddisfare un attore se non ebbe agio di studiare la società in tutte le sue gradazioni dal cencioso al coperto di porpora, e dalla bettola alle sale dorate.

Fu, e molto avvedutamente, osservato che, oltre la nascita, le sociali contingenze, i gradi, le professioni, le arti e i mestieri, secondo che più o meno tengono in esercizio lo spirito od il corpo, o ambedue insieme, conformano l'uomo di tal sorta da fare agevolmente distinguere dai suoi modi e dal suo portamento, e al solo vederlo, a qual classe appartiene.

Bisogna adunque che il comico ponga accurato e diligente studio a tutto quanto riferiscesi alla umana società dei tempi andati e dei presenti, spingendo nei primi lo sguardo per mezzo della storia e delle tradizioni, e

negli altri per l'osservazione di quanto accade intorno a lui, e ne faccia tesoro (1).

(1) Io dimanderei pertanto alla schiera innumerevole dei nostri comici: Li fate voi questi studi? potete farli in tutta la loro estensione? — No, dovrebbero rispondermi, perchè.... — Basta: e il perchè è chiarissimo: e in parte ci avete colpa voi; in parte chi viene ad udirvi per aver modo di passare due ore; e in grandissima parte poi coloro che, quando trattasi di sostenere altre arti, danno a mani piene; quando si parla di questa, o non ne vogliono sapere, o se fanno qual cosa a di lei pro, credono di farlo, ma non lo fanno in realtà: tanto sono ciecamente e malamente gettati i pochi mezzi che impiegano.

Bisogna persuadersene. — L'arte del comico è il più bello e il più difficile di tutti i talenti, diceva Voltaire, e quindi penoso ad acquistarsi più che non pare alla prima. — « Au premier aspect », ci ha lasciato scritto Francesco Riccoboni, « elle (cioè l'arte) parait toute semée de fleurs; il semble que les illusions les plus douces, que les enchantemens les plus séducteurs, que les jeux, les ris, les plaisirs accompagnent sans cesse les personnes dévouées au culte de Thalie et de Melpomène; l'imagination toute remplie des prestiges de la scène en prolonge la durée et les étend au delà de leur domaine, elle poursuit les acteurs et les actrices hors de leurs fonctions et de leurs rôles, pour les placer et les voir dans un monde idéal où tout respire une félicité magique. Quelle mécompte présente la réalité! »

« Ah! mon ami (sclamava Voltaire a Lekain), ne prenez jamais ce parti là. — Croyez-moi, jouez la comédie pour votre plaisir, mais n'en faites jamais votre

E quando collo studio della vita reale avrà acquistato l'abito di fingere la impostatura, l'andatura, e i modi convenienti ai varii personaggi secondo le diverse classi sociali, allora colla scienza della espressione fisionomica e del gesto potrà dar vita a tutte le imitazioni drammatiche, e possedere quella facoltà che a me piacque appellare *personificabilità* (1).

Cosa certa ella è che nella commedia, in cui generalmente il linguaggio deve essere semplice e naturale, e in cui avendo più dominio l'intelletto che il cuore, la imitazione è più di *pensiero* che di *affetto*, i moti del volto e gli atteggiamenti della persona sogliono essere leggieri, laddove nel dramma e

état. C'est le plus beau, le plus rare et le plus difficile des talents, mais il est avili par des barbares et proscrit par les hypocrites. »

(1) Quando Garrik studiava la parte del re Lear, profittò di un accidente avvenuto ad un suo amico. Il quale tenendo un giorno una sua figliuolina nelle braccia presso una finestra, mentre la trastullava, essa gli sfuggì dalle mani e andò a sfracassarsi in una corte. Quel misero padre perdè la ragione, e negli accessi di dolore e di mania riandava alla finestra, si figurava di aver nuovamente la bambina in collo e di vederla nuovamente cadere. — Nella follía dell'amico studiò Garrik quella del re Lear.

nella tragedia, componimenti nei quali l'anima prende tanta parte, dee, per così dire, schizzare da tutta la persona ciò che in essa fingesi di sentire.

E sebbene i gradi degli affetti e delle passioni sieno infiniti, e quindi infiniti i corrispondenti moti del corpo, pure io credo che quando chi s'indirizza all'arte comica siasi fatto un giusto criterio di certe generali leggi della natura che determinano nelle esterne apparenze (cioè nella voce, nel volto e nel gesto) le interne affezioni, non possa mai errare falsando il vincolo tra il linguaggio parlato e quello di azione.

Pensando maturamente a quanto succede nell'animo umano sotto la influenza delle varie passioni e nella realtà della vita, non si può mai sbagliare nelle finzioni dell'arte.— Di tal maniera tutta la persona e le braccia debbono alzarsi se l'anima di maraviglia e d'entusiasmo fingesi compresa. Languidi invece esser debbono gli atteggiamenti, e cadenti in abbandono le braccia, nella mestizia e nei dolorosi affetti.

Nel bollor delle passioni, nelle quali l'anima irrompe e par che voglia spezzare i

vincoli da cui è stretta, la persona tutta fassi innanzi agli oggetti che furono cagione del suo esaltamento. — Retrocede invece e rifugge da essi e mette innanzi le mani se è presa di orrore. — La mano posta alla fronte sta ad indicar l' uomo dubbioso. — I teneri e gentili sentimenti sono sempre espressi con moti lenti e graziosi. — Nella impazienza ogni moto è vivamente rapido e rotto; nel comando, alto è il gesto; nella preghiera, basso ed umile; e via discorrendo.

Secondo questi principii chiarissima presentasi la divisione del gesto fatta dal Batteux e seguita da tutti gli scrittori in proposito, cioè in *imitativo*, in *indicativo*, che ad alcuni piacque di chiamare anche *istruttivo*, e in *affettivo*.

I gesti *imitativi* servono alla contraffazione, e specialmente nella imitazione comica. Gl'*indicativi* accompagnano il pensiero e lo coloriscono. Gli *affettivi* sono lo specchio di tutti i perturbamenti dell' anima (1).

(1) Quanto al gesto, errano grandemente quei maestri di recitazione che pretendono materialmente insegnarlo. — Per me penso che per il lato dell'azione debbasi lasciar libero il corso allo scolaro, frenandola però,

Ecco quanto devono conoscere coloro che si danno all'arte della recitazione e della declamazione per dar vita ad una giusta espressione. La quale dovendo essere artistica, imitativa cioè della natura, fa di mestieri che non vada mai scompagnata dalla bellezza. Ma non sarà mai dato di ottenere pienamente questa cosa se non educandosi anche un poco in quelle arti che tendono ad ingentilire e nobilitar la persona, come sarebbe il disegno, il ballo, la scherma, e tutti quelli esercizj che rendono graziose e piacevoli le movenze del corpo (1).

o eccitandola, o correggendola se è fiacca, o eccessiva, o erronea. Benissimo perciò fece Pilade, quando il suo scolaro Ilace recitando, e dovendo dire: « il grande Agamennone », s'alzò in punta di piedi, a gridare: « Tu lo fai lungo e non grande. » — Si assicurino bene gli alunni per la parte del dire, e quando gli accenti del linguaggio parlato saranno giusti, a poco a poco giusti diverranno anche i movimenti della persona. Se no, si cade nel manierato e nel contorto e si fanno tanti burattini.

(1) Così la pensarono anche tutti i grandi artisti drammatici, alcuni dei quali, come la Clairon, avrebber desiderato negli attori anche un po' di cognizione del disegno per trovare quel pittoresco nella figura sempre necessario al teatro, e per gli atteggiamenti e per il vestiario.

Infatti, gran tristo servigio rendono all'arte e al

Veduto così ciò che è necessario per acquistare la bella *dizione* e la bella *azione* sui palchi scenici, e quali sono le facoltà *naturali* ed *artificiali* che riscontrar si debbono negli abili comici, mi resta però da osservare, per lo scopo che l'arte comica si propone, che a nulla valgono le individuali capacità, se esse non sono guidate e dirette per

pubblico quegli attori che nelle loro imitazioni, invece di rasentare la natura bellamente imitandola, fanno di tutto per copiarla anche negli avvenimenti più tristi e più brutti. Che se gli spettatori, quando qualche attore o qualche attrice che deve simulare il morire, lo fa con isconci modi e ributtanti, invece di starsene lì grulli grulli a gustare tutte le contorsioni, e i rantoli, e gli storcimenti di bocca, e gli avvoltolamenti da arcolaj, e poi gridar *bene*, gridassero invece allo *sconcio*, alla *falsità* di quei *modi*, all'*orrore* e alla *schifosità* di quella rappresentazione, e dessero loro una severa lezione di gentilezza e di gusto, non ci troveremmo a udire far gli elogi della copia dei patimenti e degli strazii fisici sui palchi scenici, e veder andar tronfii certi usurpatori del nobil titolo di artisti drammatici.

« Sin embargo, el actor no debe olviadar en estos lances tremendos la regla recomendada por todos los autores, a saber: que el desfallecimiento y las *agonias* de la *muerte* no deben espresarse en la escena con todo el orror que lo han la naturaleza. » — (Bastús, *Tratado de declamacion.*)

accozzarsi e formar quell' accordo che nelle rappresentazioni drammatiche deve ottenersi, perchè sortano l'effetto cui mirarono gli autori, e cui il pubblico aspira.

Trattasi dunque di una intelligenza alle altre superiore, che tutte le sorvegli all' oggetto che i personaggi drammatici, non più isolati, ma uniti tra loro vicendevolmente sorreggansi per corrispondere tutti all' intento di una bella esecuzione.

PARTE III.

XII.

Direttore. — Sue qualità e suoi obblighi. — Esecuzione. — Come debbano farsi le prove e ciò che deve loro precedere.

Benissimo Quintiliano e Cicerone notavano che tra i componimenti drammatici letti soltanto, e i recitati o declamati, corre lo stesso divario che tra un corpo vivo e un corpo morto, il quale ha degli occhi senza fuoco, dei piedi senza moto, delle membra senza attività. — Ma affinchè la recitazione e la rappresentazione degli scenici componimenti succeda con tutto il prestigio dell'arte, rendesi necessario che le singole parti convergano tutte ad un fine e che la illusione s'apprenda potentemente agli animi degli spettatori. A persona valente deesi perciò affidare tutto quello che è necessario alla esecuzione,

e la esecuzione stessa dei drammi, e questa persona appellasi *Direttore*.

Egli, a parer mio, deve in sè riunire questi tre indispensabili requisiti: 1.º onestà, 2.º scienza, 3.º pratica dell'arte comica. E quando dico *pratica*, non intendo mica quella goffa e materiale conoscenza delle tavole sceniche e di certi effetti tradizionali che certi figli o meglio bastardi dell'arte, mettono sempre avanti per darsi aria d'importanza e fare schermo « alla lor vanità che par persona », di quel *possesso* di scena insomma che i comici di mestiero credono loro esclusivo privilegio. — Infatti la maggior parte di essi pensano, che bastino a disimpegnar bene l'ufficio loro i molti anni di esercizio e anche i molti applausi ricevuti, e non sanno che a voler con giustizia possedere (per dirla un po' alla legale) bisogna incominciare dal vantare un giusto titolo di possesso. Il qual giusto titolo, nella materia di cui trattasi, sarebbe di aver portato sulla scena dei principii di educazione *morale*, *intellettuale* e *fisica*, senza i quali un comico, vivendo anche gli anni di Mathusalem, e consumando anche le tavole del palco, non potrà mai ambire

ad altro titolo, dalle persone intelligenti e dai veri conoscitori dell'arte, che a quello d'*ignorante*. — E nemmeno gli applausi della moltitudine (come appunto la sentenza di un giudice o di più giudici di corto ingegno) possono sanzionare il diritto in un possessore di *mala fede*, perchè alla fine sorge il decreto d'un tribunale supremo che aggiusta le cose secondo la equità. — E questo supremo tribunale, in tutte le arti e specialmente in quella della scena, si è la pubblica opinione illuminata, la quale, o prima o poi, comincia a veder pel sottile, e ad assolvere o a condannare, non secondo le apparenze e le sfacciate pretensioni di chi arditamente le si para dinanzi, ma con sodo giudizio ed imparziale severità.

Ma di qual pratica io parli, si vedrà nel corso di questi studi.

Quanto alla *onestà* di un direttore, devesi intendere non solo di quella che risulta da una condotta irreprensibile ed esemplare, ma eziandio da una decisa imparzialità nella distribuzione delle parti agli attori. Federico Guglielmo II di Prussia raccomandava questa imparzialità ad Iffland, che accignevasi

alla direzione del teatro di Berlino, manifestandogli il desiderio che ciascheduno dei componenti la Compagnia comica avesse agio di distinguersi, e che anche l'infimo attore fosse in qualche modo favorito ed incoraggiato.

Ma come mai potrà un direttore disimpegnare il suo ufficio con onestà e con giustizia, se la scienza dell'arte non lo illumina e non lo guida nell'ufficio suo?

Deve un direttore spogliarsi anche dell'ombra di simpatia e di antipatia, e riguardando con eguale amore i suoi sottoposti, mirare alla gloria di tutti, provvedendo così anche alla sua.

E comportandosi in tal guisa, troncherà la via alle basse gelosie, ai vergognosi raggiri che ordisconsi e sorgono tra le scene; le quali brutte cose non solo recano offesa alla dignità dell'arte comica, ma sono di pregiudizio anche presso il pubblico che sovente non le ignora, e che vedendo professare un'arte per sè stessa lodevolissima, in modo ignobile e basso, si assuefa a retribuir col solo danaro e ben anche col dispregio, coloro che indegnamente la esercitano.

Ogni qual volta osservasi la facilità colla quale assumesi l'arduo incarico d'insegnare l'arte comica e di dirigere coloro che la esercitano, non si può a meno di convenire che di quest'arte non si hanno generalmente i primi rudimenti.

Basta essersi un poco con amore addentrati in essa, e avere svolte le pagine lasciateci da coloro che con iscienza e con pratica ne trattarono, per convincersi quanto delicato e grave al tempo stesso sia l'ufficio di direttore drammatico.

Io credo che senza un grande e vero amore per l'arte non possa esservi persona che vaglia a sostenere degnamente l'ufficio della direzione d'una Compagnia comica.

Fatiche improbe, continui palpiti, e sovente la sola propria ed interna soddisfazione, sono la ricompensa che aspettar si debbe un direttore comico (1).

Egli deve trovarsi a contatto cogli attori per dar loro un giudizio sui componimenti che gli presentano, e in caso di rifiuto per

(1) Brandes, raccontando la sua vita come direttore, chiama quell'ufficio un *purgatorio anticipato.*

mancanza di merito in essi, saper comportarsi in modo da far palese che tal rifiuto origina da una gran cognizione dell'arte, dal sentimento d'una illuminata coscienza, e dall'accurato esame del dramma offertogli. — Imperocchè non è lecito già di fare come per consueto fanno i nostri capocomici che, in generale, incapaci non solo di giudicare del valore di un componimento scenico, le più volte, a scanso di fatica, non lo leggono nemmeno, e lo restituiscono allo scrittore inventando mille frottole, e adoperando certi luoghi comuni omai noti anche ai più gonzi o novizj in questo genere di cose.

Starebbe molto bene però che fosse rinnovata a costoro la celia che narrasi fatta da uno spiritosissimo ingegno a Molé, il quale, sebbene distinto nell'arte comica, aveva il difetto di non voler durare fatica a imparare delle parti nuove, e perciò ricusava, sentenziando a diritto e a rovescio, ogni sorta di nuovi drammi che gli erano presentati.

Narrasi dunque che un bel giorno, un autore, già istruito del modo di comportarsi di Molé a questo proposito, gli portasse un involto di carta accuratamente legato per

sottoporlo (come egli diceva) al savio giudizio di lui. — Tornò ben dieci volte l'autore da Molé, udendosi sempre ripetere che non aveva avuto tempo di leggere il manoscritto. Finalmente, stanco anche Molé di quella insistenza, pensò bene di tirarsene fuori, dicendo all'autore, che lo scusasse del ritardo; che aveva esaminato il dramma con molta attenzione, ma che non era tale da potersi accettare nel Teatro francese. — E perchè? esclamò allora l'autore con una cert'aria di sorpresa. — Perchè, risposegli il comico e direttore, nel piano del vostro dramma non v'è condotta, l'azione è inverisimile, le situazioni slegate tra loro, lo scioglimento stiracchiato e duro, lo stile poi è veramente negletto, ec., ec. — A tutta questa tiritera l'autore, senza punto scomporsi, e come se non fosse fatto suo, slegò l'involto di fogli entro cui, con gran sorpresa di Molé, non era scritta sillaba!!!

Ma, oltre agli autori, deve un direttore trovarsi a fronte anche di revisori, i quali disgraziatamente, il più delle volte, non comprendono quali sono i loro attributi. Non dirò già che spessissimo la sbagliano nel dare un

giudizio d'un intiero dramma o di qualche sua parte relativamente alle leggi civili e morali che regolano la materia in proposito, prendendo dei granchi a secco o col dannare ciò che potrebbe essere impunemente rappresentato, o col permettere quello che non dovrebbe mai vedersi sui palchi scenici; ma sibbene che, uscendo dalla sfera del proprio ufficio, talvolta portano nell'esame degli scenici componimenti delle mire particolari, ed elevansi a giudici del merito dei drammi, e secondo che loro talenta, li permettono o li rifiutano.

Fa dunque mestieri che in molte circostanze un direttore sia uomo di polso per ribattere le ingiuste osservazioni d'una maligna o ignara Censura teatrale, per non cedere il terreno alla buona e senza aver contrapposto delle forti ragioni che in ogni caso, o prima o poi, valgono all'appello di una pubblica e illuminata opinione.

Fra gli autori e i censori si fa avanti un altro personaggio col quale un direttore deve corrispondere dignitosamente; vuò dire il pubblico.

Io credo che corrisponda degnamente al

suo dovere col pubblico quel direttore che colla scelta degli scenici componimenti e colla loro esecuzione corrobora il buon gusto, se ve n'è, o adoperasi con tutte le forze per richiamarlo nel teatro drammatico, se, come disgraziatamente succede adesso, il senso delicato e squisito del bello se n'è ito. A tale effetto invece di scegliere, per rappresentarsi, dei drammi fondati sulla falsità di passioni stravaganti o eccezionali, piuttosto che sulle naturali contingenze della umanità, senza ombra di stile e sapore di buona lingua, un direttore amante dell'arte e dell'onor suo deve attenersi al vecchio ed ottimo, piuttosto che al nuovo mediocrissimo, e procurare colla squisitezza della esecuzione di dare a quello novella vita, facendone rilevar dal pubblico le eterne bellezze.

Visto così quali sono le doti e gli obblighi d'un direttore comico, fa mestieri di esaminare come egli deve condursi affinchè la esecuzione drammatica tocchi quel punto di eccellenza che nelle umane cose è dato ottenere.

La rappresentazione di un dramma, affinchè sorta l'effetto desiderato, bisogna che sia preceduta da alcuni fatti indispensabili, e

tra questi, sono certamente le *prove*. Ma le prove pure, perchè sieno fatte a dovere, richieggono alcune osservazioni.

E la prima di tutte si è, che la lettura del nuovo componimento da rappresentarsi debba sempre andar innanzi alla prova. Questa lettura, secondo che io ne penso, dovrebbe esser fatta prima dal direttore davanti a tutti gli attori che hanno parte in esso, e corredata di opportune riflessioni non tanto su tutto il dramma, quanto sui singoli personaggi, e con quel giusto e vario colorito che rende tanto chiara e netta la indole del soggetto; quindi da tutti gli attori insieme, con amore e con attenzione.

Dopo questo possono cominciarsi le prove. Non è dato precisare il numero di esse necessario alla buona riuscita del dramma, dipendendo ciò dalla maggiore o minore perizia dei comici, e dalla difficoltà del componimento. Certo è però che quante più saranno le prove, e più la esecuzione riescirà perfetta: purchè sieno fatte come si conviene. Al quale oggetto fa duopo che tutti coloro che recitar debbono, vi assistano per intiero e non già siccome, generalmente, succede dei nostri co-

mici e dei nostri dilettanti, degni imitatori di essi, che compajono alla prova e presentansi sul palco alle sole scene che loro toccano, poco curandosi di sapere ciò che v'ha innanzi e dopo di esse; e spesso, quasi digiuni dell'intiero concetto del dramma, si fanno arditi di rappresentarlo.

Nella prima prova il direttore deve stabilire chiaramente, desumendolo o dalle note e avvertenze fatte dall'autore, o, se no, dal proprio criterio, le *entrate* e le *uscite* di ogni attore, e le varie posizioni e situazioni che debbono prendere i personaggi, affinchè tutto proceda regolarmente e senza controsensi.

Durante le prove deve serbarsi scrupoloso silenzio, e ogni disturbatore essere ammonito e ripreso del suo non dignitoso contegno (1).

(1) So bene che il ripetere queste cose è come predicare al deserto, e che dagli attuali cultori di quest'arte non ci è da ottenerle, perchè non sanno dove sta di casa il vero amore per essa; ma so anche che se fossero svelate tutte le sconvenienze che succedono durante le prove degli attori e dei dilettanti, si spiegherebbero tutte le incongruenze delle rappresentazioni. — Alle quali se la moltitudine poco bada, pone però molta attenzione l'uomo di gusto e istruito. — Quante volte, p. es., veggonsi delle entrate e delle uscite false, che se

XIII.

Concerto o armonia della recitazione. — Silenzii — pause — controscena.

Quella musica della parola parlata che apparisce, come abbiam visto, nella recitazione della prosa e nella declamazione del verso, prender deve proprio il carattere di un vero concerto o armonia, quando non è più individuale, ma sibbene il risultamento di voci diverse che s'avvicendano nel dialogo drammatico (1).

Se è ufficio di un abile maestro di recitazione e di un avveduto direttore comico di far sì che ogni attore abbia speciale rispetto a quella individual musica della parola parlata, è ufficio anche, e assai più difficile a compiersi, che tutti gli attori mirino a quello

fossero avvertite, distruggerebbero ogni illusione, e svellerebbero un errore madornale? Ma il pubblico beve grosso, e i direttori e gli attori se la ridono alle sue spalle e tirano avanti.

(1) I comici chiamano questo concerto *affiatamento.*

intento. Quindi la necessità che tutte le voci, le quali sono poste insieme nella recitazione, si temperino per modo che le inflessioni di una accordinsi con quelle dell'altra, e così di schivare quegli stacchi insoffribili che possono propriamente chiamarsi *dissonanze* o *stonature* della recitazione. — Le quali dissonanze o stonature le più volte succedono non solo per mancanza di quel senso squisito dell'arte, e di quell'orecchio delicato che fa accorti di qualsiasi benchè minimo difetto in questo importante soggetto, quanto ancora per la indole dell'organo vocale falsàto da cattive consuetudini.

Avendo pertanto il direttore precipua cura a questo accordo di voci che avvicendansi nel dialogo della recitazione, deve anche invigilare affinchè gli attori facciano le debite pause, e diano luogo a quei silenzi che sono talora più assai della parola eloquenti. Le pause debbono impiegarsi non solo dal personaggio che parla, quando, per esempio, vuol investigare l'effetto che il suo discorso produce in chi lo ascolta, o per prepararlo a qualche colpo inaspettato e interessante, quanto ancora da quello che deve rispon-

dere, se la cosa richiede riflessione seria e profonda.

Oltre queste pause di effetto artistico, di cui potrebbonsi riferire innumerevoli esempj, avvene di quelle che servono e debbono servire ai giusti riposi della voce. Non è mai troppo ripetere di qual vantaggio sia anche questa ultima specie di pause, per la verità, la forza e la eleganza della declamazione. In altro punto di questi studj m'è occorso di toccarne quando lodo in un attore la bella e rara dote di inspirare ed espirare a tempo, dote che risulta proprio in gran parte dai silenzi accortamente adoperati.

Nè di minore importanza è nella recitazione la così detta *controscena*, dipendendo talora da essa il pieno effetto drammatico. Non può vedersi difatti più artistica sconvenienza di quella di un interlocutore che mentre deve ascoltare ciò che gli vien detto, e prendervi parte, mostrando così in tutto il suo contegno di esser persuaso e convinto, o viceversa, dai pensieri e dagli affetti a lui manifestati, se ne sta lì ritto ritto come un palo, lasciando pure che quello che a lui parla si affatichi, e smanii, e mostri ogni sforzo

per fargli entrare ciò da cui deve sembrar tocco, sia che il fatto porti a simulazione di approvazione o no. — E quante e quante volte non si veggono queste cose sui palchi scenici! Quante volte verrebbe la tentazione di andare a prender per un braccio qualche attore e dir lui: Bada qui, attendi qui, e fa quello che l'arte esige da te; o se non te ne senti capace, scendi da queste tavole che indegnamente calpesti, a disdoro di essa e a vera disgrazia del pubblico.

A questo giusto desiderio, non darebbe mai campo quel direttore che alle prove non lasciasse passar nulla d'inosservato, ed imponendo le sue correzioni, assuefacesse gli attori a tutto ciò che è necessario, per giungere poi allo scopo di questi atti preparatorii, che è la *rappresentazione*, di cui farò parola nello studio seguente.

XIV.

Rappresentazione. — Quali requisiti richieggonsi perchè vada bene. — Vestiario. — Palco scenico. — Comparse. — Rammentatore. — Orchestra. — Dell'uso di chiamar fuori l'attore durante la rappresentazione o dopo.

Fatta la debita lettura dei drammi che a mano a mano occorre di dover rappresentare, seguite le prove nel modo più regolare e profittevole, deve un direttore scrupolosamente invigilare affinchè la rappresentazione succeda con la maggior possibile perfezione, nè lasci al pubblico nulla a desiderare.

Primo suo pensiero adunque esser deve il vestiario, il quale è mestieri che strettamente corrisponda al costume dei personaggi e dell'epoca che lo scrittore nella sua finzione ha tolto ad imitare. — In altro punto di questi studj mi è intervenuto di toccare della necessità di obbedire a questa legge dell'arte, la qual legge, sebbene generalmente si pensi

potersi impunemente calpestare dai comici e capo-comici, appella sempre questi traviatori al suo tribunale e li condanna come ignoranti, o come trascurati figli d'una madre che continuamente invocano e cui sì male corrispondono.

E quanto a vestiario, è duopo distinguere se il dramma da rappresentarsi riferiscesi a tempi e a fatti da noi lontani e consegnati nelle eterne pagine della storia, ossivvero al tempo presente.

Nel primo caso, deve un direttore minutamente indagare que'tempi, e colla scorta delle buone tradizioni, degli storici, e di quanti collo scalpello o coi colori ritrassero in marmi o in tele quei fatti e quei personaggi, o fatti e personaggi consimili, modellare il vestiario e prescriverlo agli attori da lui diretti.

Nel secondo caso, non gli resta che osservare diligentemente e seguire le costumanze del suo tempo in tutti i gradi sociali.

Se in tal modo procedessero i direttori, non ci troveremmo sì spesso ad essere spettatori di artistiche mostruosità, vedendo costumi sbagliati non di anni, ma talora di secoli, e, ciò che più monta, così stranamente

confusi, da risultarne una vera babilonia. Infatti, talora al costume romano vedi innestato il greco; all'italiano, il francese, lo spagnuolo, l'inglese o il tedesco, da non saper proprio in qual parte del mondo ti devi trasportare e con quali personaggi hai da fare.

Al pari del vestiario, l'attenzione d'un direttore deve esser rivolta al palco scenico, per far sì che non solo gli scenarj, ma i mobili tutti diano certo indizio del tempo in cui fingesi l'azione, e della condizione dei varii personaggi che la compiono. Nè solo alla qualità degli oggetti necessarj alla rappresentazione e al decoro della scena, ma sibbene anche alla loro distribuzione e al miglior collocamento deve pensare un direttore drammatico. Gli è mestieri procedere in ciò con un certo criterio e con un certo buon gusto che invano si tenterebbe di precisare con delle regole. — Quel criterio si forma coll'aver molto studiato e osservato sugli oggetti antichi; e quel gusto, col trasportarsi continuamente da quanto v'ha di più umile a quanto v'ha di più splendido nell'umano consorzio. Quindi la necessità in un direttore che gli sia aperta la via ad ogni studio

pratico della vita umana, e che però niuna porta sia chiusa per lui.

E a questo scopo mirar dovrebbe qualunque attore drammatico, se veramente sentisse la importanza dell'arte sua, e colla dignità della condotta, e colla scienza di essa, valesse a rilevarla nella pubblica opinione da quello stato di avvilimento in cui è generalmente tenuta. Sì, giova sempre ripeterlo: la pretensione nei comici di imitare sul palco i modi e il fare delle persone colle quali non si trovano quasi mai in un contatto un po' famigliare, la è una storditezza che passa il segno.

Pensato al vestiario e provveduto alla scena, il direttore deve dare gli ordini più severi perchè durante la rappresentazione non si faccia tra le quinte nessun romore, e perciò non vi stiano che le persone strettamente necessarie. Qualunque estraneo, sotto qualsiasi pretesto, serve sempre d'inciampo al libero andar degli attori da una parte all'altra del palco, e al macchinista nella esecuzione dei voluti mutamenti, e dà poi facile occasione a quel cicaleccio che tanto distrae gli attori che accingonsi ad entrare in iscena, e tanto sconcerta quelli che vi sono.

Chiunque abbia, per diletto o per professione, recitato con amore, sa per prova qual pena sia l'udire del frastuono nei punti forse più difficili e interessanti della recitazione, qual dispetto per ciò si susciti nell'animo dell'attore, e quanto poco ci voglia a disviarne l'attenzione, e allontanarlo così dallo spiegare intiero il volo alle ben regolate ispirazioni dell'arte.

Devesi adunque da un avveduto direttore bandire il chiacchierío dalle quinte, e per ottener ciò il miglior mezzo si è di far rispettare appuntino quella legge che sta sempre scritta sui palchi teatrali ed è sempre, sotto un pretesto o l'altro, violata, di non permetterne, cioè, l'accesso a nessuno. Che anzi io vorrei spinta la cosa a tal segno che se un attore, per esempio, non avesse da prender parte in un atto del dramma, dovesse, durante quello, starsene nel suo camerino raccolto a pensare a quanto deve fare, piuttosto che a svagare gli altri e sè stesso con discorsi inutili.

So bene che queste le non son cose nuove nè peregrine; che tutti le sanno e che tutti le dicono; ma chè monta ciò, se non si veggono quasi mai recate ad effetto?

Un'altra cosa la quale, a prima vista, pare di niuna importanza, ma che pure ben sovente decide dell'esito di una scena e talora d'un dramma intiero, si è l'affare delle comparse. — Nè se ne può fare a meno. Guai però a quel direttore che passa leggermente sulla scelta degli individui a ciò destinati, e per la trascuraggine di dar loro le opportune istruzioni o di non osservare alla foggia del vestiario, permette che si presentino sulla scena dei pali piuttosto che degli uomini, a fare ora da senatori, or da consiglieri, or da popolo romano o da greco, destando negli spettatori il riso invece delle lagrime. — Bisogna adunque che anche questa parte necessaria nel maggior numero dei drammi e delle tragedie, non vada spersa nella mente d'un direttore.

Quanto al rammentatore, vorrei che ci fosse più per eventuale soccorso alla memoria degli attori, che per necessità della rappresentanza. Ma giacchè pare impossibile di capacitare i comici italiani che l'aspettar continuamente la imbeccata del suggeritore nuoce moltissimo alla verità della recitazione e la rende stentata e fiacca, e per questo lato il dirlo e

il ridirlo è come pestar l'acqua nel mortajo, almeno sarebbe a desiderarsi che un direttore tenesse conto di queste avvertenze.

L'ufficio del rammentatore inteso come lo intendono i nostri comici, non è di sì lieve momento da potersi agevolmente disimpegnare da chichessia. Non parlerò della fatica improba di quel misero nel suo stambugino, condannato a ripetere un dramma chi sa quante volte, e della tempra di polmoni a tutta prova di cui deve esser fornito. Questo si sa da chiunque trovossi nel caso di assaporare un sì squisito diletto. Egli deve prima di tutto aver tale occhio esercitato alla lettura da volare, dirò così, sulle parole e tale una pronunzia facile e sciolta, da far sì che esse gli escano nette e purissime dai labbri. Imperocchè pendendo i nostri comici quasi intieramente dalla bocca di lui, nulla di più facile che ripetano le parole in quel modo appunto e con quei suoni che egli le fa loro calde calde giugnere all'orecchio, e quindi, se ne ha, con tutti i vizi di una negletta articolazione e di una pessima pronunzia. In questa parte, che sebbene dir si possa meccanica della lettura, pure rilevante assai, deve un rammentatore essere inattaccabile.

Ora affacciasi una questione. Deve il rammentatore o no colorire in certo qual modo ciò che rammenta, e sebbene sotto voce, dare una espressione anch'egli alle parole che poi dall'alta voce dell'attore prender debbono il carattere della recitazione e della declamazione?

Io credo di no. Il rammentatore dovrebbe soltanto guardare a non falsare il senso di ciò che legge, e con un leggiero cambiamento di tuono e movimento della persona indicare i varii personaggi che parlano; ma siccome molte volte interviene che, disgraziatamente tra noi, deve recitar per tutti, essendo il solo che sa bene le parti perchè ha il libro davanti, così non vedrei male che una idea del giusto colorito della espressione si staccasse da lui e fosse, dirò così, come una specie d'intonazione ai comici. — Ma ad ottener questo intento, agevolmente si comprende, che io vorrei nel rammentatore un eccellente leggitore, e conoscitore delle più fine malizie dell'arte della recitazione per non trovarsi al caso, come succede sovente, di udire dei rammentatori che vogliono far da abili imbeccatori, e che hanno difetti di pro-

nunzia, di cantilene, ec., trasmettere negli attori tutti quei bei vezzi; che poi sono regalati al pubblico con voci alte e fioche e talora con « suon di man con elle. »

Quanto influisca poi il rammentatore alla vivacità del dialogo comico, con attori il cui pregio non è di saper a mente la propria parte, la è cosa di giornaliero esperimento (1).

Nè la orchestra è da reputarsi estranea a un direttore di scena. — Io non dirò che essa esser debba così buona come pretender si può nei teatri melodrammatici, ma non però tanto dimessa da annojare invece di dilettare tra un atto e l'altro della rappresentazione, e servire di pretesto ad inutili clamori del pubblico, e talora nocevoli a porre in ordine la scena con quei mutamenti indispensabili voluti dall'arte.

(1) Negli esperimenti dati dai miei alunni a Milano nel Teatro dell'Accademia Filodrammatica, il rammentatore non ci stava che per figura e per ajutare, nel caso che il timore o altra causa facesse a quei giovani incipienti smarrir la parola. — Così fu udita senz'opera di rammentatore una commedia difficile del Goldoni, e non rappresentata sui teatri da lungo tempo, il *Cavaliere e la Dama*, che ebbe un effetto lusinghiero per me e per loro.

Quanto al genere di musica da eseguirsi, sarebbe benissimo fatto che avesse sempre il carattere del dramma, cioè; seria se serio, allegra e vivace se al contrario. — Imperocchè offende realmente l'orecchio e l'anima degli spettatori un pezzo della *Norma*, per esempio, misto alle *Baruffe Chiozzotte* del Goldoni, e uno del *Barbiere*, tra i singulti e le ire cupe e feroci della *Maria Stuarda* e del *Filippo* (1).

Parmi superfluo aver ricorso agli esempj in una cosa che resta a portata di tutti, e di giornaliera osservazione, e piuttosto credo che non sia da passar sotto silenzio un uso invalso ormai e radicato nei teatri, ma che però, a parer mio, merita molto e molto biasimo, qual è quello di chiamar fuori l'attore o gli attori che ben meritarono del favore del pubblico a riceverne gli onori.

So che l'entusiasmo diviene così gigante sotto la immediata e potente influenza dell'arte da aver bisogno, per così dire, di sfogo; ma so ancora che se gli spettatori e gli attori

(1) Questa cosa è pure avvertita dal signor Suzzara, e parmi tra le poche buone che trovansi nella sua opera sulla declamazione italiana.

stessero paghi alla semplice manifestazione della gran simpatia che li lega, senza la esigenza nei primi di volerli rivedere sul proscenio, e nei secondi senza l'improvida manía di ricomparirvi e far mostra di sè, forse un certo amor proprio ci scapiterebbe, ma l'arte ci guadagnerebbe assai assai.

Qual danno infatti per la immaginazione già scossa e inalzata all'ideale d'un personaggio comico o tragico, e già quasi illusa dalla verità d'una finzione che serbar gelosamente potrebbe anche fuor del teatro per qualche tempo, di rivedere quell'artista che produsse sì mirabili effetti, non già col linguaggio, coll'azione del personaggio rappresentato, ma soltanto colle spoglie di lui e come uomo socievole, fare inchini e baciamani, e talor pallido, contraffatto e trafelante per la sostenuta fatica morale e fisica, mostrare tutto il vero e non sempre bello della vita reale! Quanto a me, so che dopo avere udito la Malibran nella *Norma*, la Unger nel *Belisario*, il Moriani nella *Lucia*, il Vestri nel *Burbero benefico* di Goldoni, nel *Filippo* di Scribe, la Rachel negli *Orazii*, non che per quella sera, avrei voluto, sto per dire, come uomini non vederli più.

So che queste poche parole a tal proposito non varranno contro una consuetudine ormai sanzionata dal tempo e dalle teatrali costumanze; so che per romperla ci sarebbe bisogno di un tacito accordo tra il pubblico, i direttori, e gli artisti, il che vedo difficile; ma so eziandio che da qualunque parte venisse questo tentativo, sarebbe un passo lodevole nel campo dell'arte, e mi rendo certo però che non sieno state spese invano e che possano dar luogo ad utili riflessioni.

XV.

Brutti effetti dei teatri diurni sui comici e sul pubblico. — Cartelli.

I teatri diurni possono anch'essi considerarsi come cagione d'una falsa recitazione, e del pessimo gusto del pubblico. — Nè può essere a meno. — Obbligati gli attori, per la vastità del locale, sotto i raggi splendidi del sole, a spostare fuor di modo i toni della voce naturale e a contraffazioni esagerate di gesti e di volto per produrre qualche effetto sugli

spettatori, che per la massima parte assistono alla rappresentazione fumando e anche mangiucchiando e bevucchiando qualche cosa, non possono a meno, coll' andar del tempo, di contrarre delle pessime abitudini. — Le quali poi si manifestano quando, cessata la estiva stagione e costretti a recitare alla sera nei teatri, assordano con ogni sorta di strilli, annojano con ogni specie di cantilene, offendono la vista con ogni bruttezza di atteggiamenti e di gesti. — E tengo per fermo che qualsiasi attore, anche eccellente, dopo aver recitato per una intiera estate nei teatri diurni, avrà dovuto necessariamente spogliarsi di molti pregi e prendere cattivi abiti, e dar segno che non è possibile serbarsi castigati e corretti nell' arte, esercitandola fuori dei confini del vero, del semplice e del bello.

Nè alcuno potrà contrapporre a queste osservazioni l' esempio degli antichi, sapendo bene come a togliere l' inconvenienza delle distanze, e a mantenere la illusione, che tanto scapita nelle rappresentazioni di giorno, adoperassero ogni sorta di artificio.

Vorrei dunque, che gli attori i quali si scostano dal comune e che debbono esser

l'onore dell'arte, non fossero costretti, per campar la vita, a sprecarla nei teatri diurni, discostandosi dalle squisite norme del bello, sia colla scelta di drammi che, mirando solo all'effetto, sanno di stravaganza e peggio, sia col modo corrispondente e falso di rappresentarli.

E anche i cartelli dei teatri non vogliono essere passati sotto silenzio. — Un direttore che permette ed ordina che si affiggano dei lenzuoli che coprono quasi le facciate delle case, con figure orribili che talora nessuna corrispondenza hanno col fatto del dramma, perchè il pubblico vi si fermi, s'invogli a correre alla rappresentazione, per farne una retata, dà mostra di ciarlatanismo, e che altro non gli sta a cuore che la cassetta. E questa cosa pure io voglio accennare, perchè non solo compagniucce mediocri di comici ambulanti, ma anche alcune di quelle che hanno grido di buone, specialmente se recitano nei teatri diurni, ricorrono a questi brutti e ridicoli espedienti.

Si dia dunque roba buona, e si dia bene, o signori direttori di compagnie, e vedrete che non fa mestieri di gran cartelloni per

empire il teatro di gente sensata che renda elogio al merito e ai nobili e bene spesi sudori.

XVI.

Della influenza fisica della declamazione.

La influenza dell'arte della declamazione, quando questa è bene esercitata, devesi distinguere in *morale* e in *fisica*. — Circa la morale influenza parmi che poco io debba aggiungere a quanto qua e là mi è avvenuto dirne in questi scritti. — Si è infatti per essa che tutte le bellezze della parola parlata non solo si rivelano a chi ascolta, ma eziandio a chi declama, e chiunque ha sentito e sente degnamente quest'arte, sa di qual sollievo sia quando l'animo è tristo e offuscato, nel silenzio della propria cameretta, o di una aperta campagna, andar soletti recitando a voce alta qualche brano di prosa o di poesia che si confaccia al nostro umore e alla nostra situazione.

In quanto poi si riferisce ai benefici effetti che al fisico arreca la declamazione, mi giova

trascrivere ciò che fu detto da valenti cultori di medici studii. « Egli è infatti che l'abitudine di declamare aumenta la cavità del torace sia per l'effetto di una più attiva nutrizione, sia a causa delle più forti e prolungate inspirazioni mercè la robustezza crescente che ha luogo nei muscoli destinati all'apparato della respirazione; di più, è maggiore lo sviluppo della glottide, della trachea e dei polmoni, e dall'ottimo incremento di queste parti ne viene un benessere a tutto il corpo. — Nel moderato esercizio di declamare, l'aria largamente inspirata per la formazione della voce dilata sempre più i polmoni, i quali a poco a poco aumentano di volume per la molta nutrizione che ricevono dai vasi impiegati a mantenerli. — Inoltre l'aria distendendo ampiamente i visceri respiratorii, diminuisce la tortuosità dei loro vasi, pei quali circolando poscia con più facilità e celerità il sangue, questo ne stimola le estremità capillari in guisa che meglio adempiono alle loro funzioni. Così progredendo, per l'istesso moto dei muscoli che servono alla vociferazione ed alla respirazione, rende più valida l'attività del cuore e delle arterie, quindi la cir-

colazione generale del sangue si fa più veloce; esso portasi ai polmoni in quantità, e la sua elaborazione diventa ognora più attiva per la frequente inspirazione ed espirazione dell'aria; con molta forza e rapidità spinta la colonna sanguifera in tutte le parti del corpo, inturgidisce le vene, fa rossa la intiera cute ed assai più quella del volto, gli occhi veggonsi prominenti e scintillanti, sommo è l'eretismo e il vitale turgore; infine, ad un calore universale si unisce più o meno abbondante pur anche la traspirazione. Dall'aumentato circolo del sangue, non che dall'accresciuta circolazione, assai di leggieri intendere potrassi come le secrezioni ed escrezioni del corpo più prontamente si compiranno, uno stimolo tanto valido diffonderassi tosto su tutto quanto l'organismo animale, ed ottimi diventeranno gli stessi suoi primi elementi. Formatosi per tal modo un buon chilo, vien tosto assorbito dai vasi intestinali, indi raccolto ed elaborato dagli apparati glandulari, questi al condotto toracico lo trasmettono ed al fonte medesimo della circolazione, dove, subita la conveniente metamorfosi, sommini-

stra all'uomo il suo necessario e perfetto nutrimento (1) ».

In un tempo adunque in cui tanto saggiamente si pensa, con ogni sorta di esercizii, allo sviluppamento fisico della gioventù, dovrebbesi l'arte di porgere risguardare come utilissima anche sotto questo aspetto, e considerarsi come una benefica ginnastica del polmone, purchè sia rettamente coltivata. — Imperciocchè non di rado avviene che dei giovani e delle giovanette gentili, per imperizia di certi sedicenti maestri di canto e di declamazione, sieno astretti contro voglia loro e dei genitori a lasciare quegli studj, o, seguitandoli, a provar malore, e anche pericolose lesioni negli organi della voce e del respiro, e invece del giovamento morale e fisico che avrebbero potuto ottenere, portar forse per tutta la vita la pena della ignoranza e dei falsi metodi di molti insegnanti. — I quali non facendo consistere l'arte di cantare e di declamare che nell'urlare, pretendono da certe voci, da certe età e da certe complessioni quello che non possono dare, e

(1) Vedi la citata Memoria del dott. Ferrario.

per voler il forte non ottengono che il debole e il fioco.

Pensateci seriamente voi che sentite inclinazione per quelle arti nello sceglierví un maestro; e se v' accorgete, nel corso delle lezioni che vi dà, che la gola vi bruci e il petto vi dolga, e che si vadano spostando i giusti e naturali toni della vostra voce, disfatevene tosto. — Persuadetevi che si può cantare e recitare e declamar bene, senza sputar sangue, e gonfiar le vene nel collo, e fare il viso di brace, e grondar di sudore, e anelar come bestie quando appettano; e infine anche morire, come è succeduto a molti, per rotture di vene del petto o cerebrali congestioni. — Osservate un abile suonatore di corno, di clarinetto, di trombone, ec., e vedrete che mentre vi fa sentire note a centinaja, si mostra così calmo che non par fatto suo. — Date poi quegli strumenti in bocca d' altri, e vi farete accorti che mentre par che scoppino per fare di molto, o non fanno nulla o fanno male. — Tutto dipende in questo da una giusta *imboccatura;* e nei cantanti e declamatori, da giuste intonazioni fondamentali e accidentali inflessioni.

A me è sovente intervenuto, visitando in varie città d'Italia istituti di canto e di declamazione pubblici e privati, dimandare ragione di certe voci esili o velate, o per l'opposto, strillanti e crude, e quindi del poco lustro che davano all'arte quelli stabilimenti, e udirmi opporre, ora la non molta salubrità del locale, ora la mancanza di abile direzione, ora insomma una cosa ed ora un'altra; ma per quello che io ne credo, ad onta di altre cagioni che possono esservi, la maggiore si è quella dei falsi metodi d'insegnamento.

Persuasi adunque che l'esercizio della declamazione ben regolato conferisce moltissimo anche alla salute, non mi restano che due avvertenze che convengono ad ambidue i sessi, ma la prima più specialmente alle donne; cioè di non istar tanto stretti alla vita, e lasciar più che è possibile libera l'azione del respiro; e di non recitare e declamare poco dopo il cibo, potendo da ciò derivarne danni irrimediabili. — Saggia consuetudine è però quella dei comici e dei cantanti di desinare per tempo, ponendo molto intervallo tra il cibo e la rappresentazione.

Gioverebbe riferire molti casi tristi acca-

duti per la non osservanza di questa regola, e fino di apoplessie; ma mi contenterò di accennare che a me per ben due volte, dimentico di questa verità, sopravvennero tali sconcerti di circolazione che mi dettero a pensare. — Si chiacchieri dunque, si dica pure burlescamente qualunque cosa dopo anche lauta mensa, ma si scansi di declamare, e molto più di rappresentare un personaggio, di dire insomma tutto ciò che, agitando l'animo, accelera il corso del sangue.

XVII.

Del rispetto dovuto dagli attori agli autori, e della diversità che corre tra il merito degli uni e degli altri.

Le lagnanze degli autori contro le pretensioni degli attori, e gli amari bocconi che questi fanno a coloro inghiottire, non sono d'oggi, ma risalgono ai tempi di Aristotele (1). Potendo narrare tutti i fatti accaduti fra gli

(1) La Harpe, *Cours de litt. dram.*

attori e gli autori, e la tirannia che specialmente le attrici (parlo della sola tirannia artistica) hanno esercitata ed esercitano sugli scrittori, ci sarebbe di che ridere di molto, seppure il dispetto non tenesse il primo posto.

Niente di più comune che udire dalla bocca degli attori: « Noi siamo tutto; noi creamo; e per noi soltanto hanno vita gli scritti drammatici; a noi si curvino dunque gli autori, c'incensino, ci preghino, e vedremo se li reputeremo degni di appagar le loro brame. »

Se dicano bene, e se dicano tutto bene, dicendo così, io non lo voglio giudicare, e lascio che per me risponda un comico.

E per capire primamente quella risposta, fa di mestieri che si sappia che un tale M. M., figlio di un avvocato generale al Parlamento di . . . ., essendo andato a Parigi a studiarvi legge, per poi rimpiazzare suo padre, e in conseguenza parlare in pubblico, aveva preso a maestro di declamazione Courville, ripetitore di rettòrica, e aggregato anche alla Commedia francese, presso il quale, andando a prender lezione, erasi scontrato molte volte in Préville. — Un bel giorno lo scolaro di legge scrisse a quest' ultimo in tal modo:

« Da un anno che sono a Parigi ho diviso il tempo tra lo studio del diritto e quello dei gran maestri della scena francese. La mia ammirazione per loro accrebbesi per la vaghezza che voi, Molè, Brézard e Lekain spandete su quei capolavori dell'umano ingegno. Contentarmi, leggendoli, di quella ammirazione, ecco quello che dovrei fare, perciocchè per fatto della mia nascita sono destinato a uno stato che contrasta singolarmente con quello di comico; pur tuttavia si è a quest'ultimo che mi sento chiamato. — Il solo pregiudizio mi ritiene, ma questo pregiudizio è ben fondato? Ecco la dimanda che vo facendomi, e a voi, o signore, mi rivolgo per fissare le mie idee.

» Presso i Greci ed i Romani il teatro fu da principio un oggetto di patriottismo e di religione. So che nell'impero greco vilmente degenerò; so che nei primi tempi della rigenerazione dei commedianti in Francia essi inspirarono un giusto scandalo ai cristiani, e che la indecenza dei vili istrioni, che allora fecer di sè pubblica mostra, reser la Chiesa perpetua nemica del teatro. Ma Corneille, Racine, Molière, ec. non hanno scancellate que-

ste macchie obbrobbriose di un secolo rozzo? Se il sacro fuoco del lor genio non s'eterna negli scritti che vengono dopo essi, ciò dipende dalla natura che, prodiga in tutto, non è avara se non allorquando trattasi di dar vita ad uno di quelli esseri che destina all' ammaestramento di tutti i secoli.

» Se l' uomo di genio che sacrifica le sue vigilie allo splendore della scena ripone tutta la sua gloria nel successo che corona la sua fatica, non può mettersi in dubbio che alcune scintille di quella gloria sono dovute all' attore che abbellì l' opera di lui con l' attrattiva della rappresentazione, e in questo caso non trovasi egli identificato col comico? L' attore esprimendo il concetto creato dall' autore drammatico, prova una elevatezza di anima che a lui lo pareggia: il pensiero dell' uno diviene quello dell' altro. Se l' autore comico dipinge alla nostra immaginazione le tristezze e le ridicolaggini, i vizii e le brutte passioni, l' attore in iscena accresce l' energia del quadro dandogli vita. — Io leggo quel che possono fare e dire un avaro, un prodigo, un giocatore, un ipocrita, ma idealmente non saprei cogliere tutte le particolarità che possono

inspirarmi una giusta avversione per loro. Li vedo agire: il quadro resta impresso nella mia memoria. La mia riconoscenza per questo benefizio dividesi tra l'autore e l'attore.

» Partendomi da questo giusto principio, dico a me stesso: lo scrittore drammatico e quello che dà valore ai capolavori, rappresentandoli, debbono esser nella opinione considerati egualmente: ben inteso che io suppongo nell'attore un talento straordinario.

» Non debbo adunque esser più arrestato dalla vergogna ingiustamente attaccata allo stato di comico, e parmi di non dover arrossire sceglìendolo, come non arrossirei di comporre cose teatrali se la natura me ne avesse fatta abilità.

» Voi godete di tutte le dolcezze unite al titolo di commediante, e della più preziosa tra esse, che è la pubblica stima, per il vostro talento (1). — Il signor Courville, onorato

(1) E queste parole del giovane di cui Préville tacque il nome, non sono finte adulazioni. — Larive, scrivendo di Préville, così esprimesi: « Dans quelque circonstance qu'on le suive, partout on le trouve supérieur au commun des hommes: d'une probité intacte, délicat sur ses liaisons, modeste dans sa vie privée, aimable et spirituel dans sa société, ami tendre et sensible, conteur

come voi per la onestà e intatta probità, ma amareggiato un poco per la vita scenica, potrebbe aver del vostro stato e del suo una idea meno giusta di quello che dovrebbe; perciò mi son rivolto piuttosto a voi, nella fiducia che il consiglio vostro sarà imparziale ».

A questa lettera, nella quale sono dette cose belle e forse in miglior modo che non potrebbero dire i comici in loro pro, ecco qual risposta diede Préville.

« Se io credessi, signore, che il mio stato fosse incompatibile coi sentimenti di onore e di lealtà di cui debbe gloriarsi un uomo onesto, lo lascerei tosto. — Non appoggerò dunque la mia franca disapprovazione alla vostra idea di farvi comico, ad un mal fondato pregiudizio, ma al vostro proprio pregiudizio soltanto.

» Egli è un errore madornale il volere paragonare l'attore che fa una parte a quello che l'ha creata: avvi, certamente, un gran merito a rappresentarla bene, ma è molto al di sotto di quello che ci vuole a comporla.

agréable, acteur sublime, et surtout exempt de ce vice honteux qu'on trouve chez trop de comédiens, la jalousie. »

» Le produzioni del genio passano alla posterità, mentre il pubblico non si ricorda più il giorno dopo dei toni che l'attore gli fece udire la sera innanzi: essi disperdonsi nel vano dell'aria, senza lasciar nemmeno una minima traccia dietro di loro, per poterli riconoscere. — Nessun confronto adunque può farsi tra l'uno e l'altro. Sarebbe stoltezza porre alla pari Lekain coll'autore di *Zaira*.

» Gran merito dell'attore si è quello di mostrare il pregio delle opere dei grandi maestri, e per questo lato partecipa al diritto dei loro allori; ma, bisogna convenirne, egli altro non è che l'interprete dei loro pensieri, l'organo delle loro creazioni. — Può esser contento di questa assai bella parte di gloria.

» Al tempo di Sofocle e d'Euripide spettava all'Areopago l'incarico di dar giudizio dei drammi avanti la rappresentazione loro (1). —

(1) A quei tempi nei quali tai rispettabili consessi non isdegnavano di occuparsi di arte drammatica, quando un galantuomo aveva speso tempo e fatica, e dava a giudicare un suo lavoro, poteva dormir fra due guanciali. Oggi invece, con tutte le buone intenzioni del mondo per favorire l'arte drammatica, il giudizio dei drammi si fa dipendere da certi capo-comici che hanno teste di legno e cuori di mota.

Questo tribunale, che dicevasi una volta aver giudicato gli Dei, non riputava indegna cosa di portar esame sui lavori della mente umana. Il poeta, la cui opera era favorevolmente accolta, veniva coronato di lauro nello stesso Areopago e portato in trionfo per tutta la città. Questo poeta, dopo tanti onori, diveniva per il solito attore nel suo componimento. Allora, senza dubbio, lo stato di comico portava seco la idea di un doppio talento, della rappresentazione, cioè, e della composizione.

» In oggi questi due ufficii sono così divisi, che non si possono confondere, e con tutti i talenti che formano un gran commediante, non si sarebbe in grado di comporre una sola scena tragica o comica.

» Non arrossisco a dirlo, perchè è una verità. Come comici dobbiamo la gloria e la esistenza agli autori che fanno ricca la scena francese colle loro opere; senza di loro, non saremmo niente, ed essi senza noi sarebbero sempre molto (1).

» Atterrando il fondamento sul quale ave-

(1) « On devrait graver cette phrase dans toutes les salles d'assemblées de nos comédiens. » — Note de M. Ourry.

vate stabilito la egualità dei talenti tra noi e i letterati, non intendo perciò di vilipendere la professione alla quale mi consacrai: l'arte che professiamo ne richiede degli altri che non hanno minor pregio per la pubblica istruzione: molto meno lo farò, come l'ho detto in principiò di queste mie righe, sotto l'aspetto di un pregiudizio che ogni dì vien meno, e sparirà per non più mostrarsi. — La stima è compagna del comico che sa meritarsela.

» Se ciò che leggete dissipa, siccome spero, il prestigio di mal fondata parità che la immaginazione vostra compiacquesi creare tra l'autore e l'attore, resteravvi forse, contro il costui stato, quel pregiudizio figlio della irragionevolezza, la ingiustizia del quale è sentita da ogni uomo assennato. Serbate pure quel pregiudizio fino a tanto che un altro, almeno più ragionevole, non siasi profondamente scolpito nel cuor vostro: cioè, che nell'ordine sociale, non dobbiamo allontanarci dalla via tracciata dai padri nostri. Destinato a sedervi sui medesimi scanni sui quali i vostri avi acquistaronsi gloria immortale, sa-

rebbe un profanarla, non cercando di meritarsela allo stesso modo ».

CONCLUSIONE.

Dopo avere in questi scritti manifestate le qualità tutte che debbono riscontrarsi in un abile recitante e declamatore, parmi che possa decidersi se vadano o no errati coloro che per l'arte, di cui tenemmo discorso, ammetter non vogliono nessuno insegnamento nè principii fissi ed immutabili, e credono doversi abbandonare alle sole disposizioni di chi vi s'indirizza.

Nella qual sentenza se forse sono tratti dall'esempio di molti celebri artisti che da per sè soli toccarono il sommo dell'arte, non riflettono che coloro cui arde in cuore la sacra favilla del genio, ne seguon gl'impulsi, intraprendono, falliscono, meditano, correggonsi, tornano a fallire e ad emendarsi di nuovo, finchè alla scuola dei disastri e dei trionfi s'istruiscono e si perfezionano a grado a grado, maestri e scolari a sè stessi. Rare eccezioni nell'ordine dell'umanità! — Nè meno lungi dal vero sono gli altri che tutta l'arte del recitare e del

declamare credono dipenda dall' insegnamento: mentre esso non può e non deve se non se farsi interprete delle doti naturali di chi a lei rivolgesi, svilupparle, dirigerle e fecondarle. — In questo e in nessun altro modo sorge la pratica dell'arte, che sempre hanno in bocca gli attori, e che non conoscono altro che per nome. Imperciocchè, se per pratica intendessero, oltre la conveniente disposizione di organi, la cultura della mente, la gentilezza dei modi e del sentire, la squisita educazione, la cognizione della umana società, la onestà dei costumi e quel nobile sdegno per quanto v'ha di gretto, di basso e di volgare, io a questa pratica faccio tanto di cappello; ma finchè per pratica mi vorranno dare ad intendere la ignoranza della propria lingua, un cieco sentimento e una servile imitazione che staccasi da uno e si appiccica ad un altro; finchè mi si dirà che senza cognizioni storiche e studii fondamentali di socievol conversare si possano rappresentar bene i personaggi drammatici; finchè udrò guaste pronunzie, e mozze parole, e ingrate voci, e falsi accenti; e invece di espressivi moti del volto e di semplici atteggiamenti,

vedrò gesticolazioni da atleti, da ciarlatani, e da artritici; finchè insomma mi metteranno avanti una pratica fatta senza principii regolatori dell'animo e del corpo del recitante e del declamatore, riderò sempre stringendomi nelle spalle; non darò biasimo a chi si compiace della esecuzione dei comici francesi, e ammirerò la bontà di coloro che senza sbadigliare o indignarsi assistono alle rappresentazioni di quel teatro che dicesi nostro, e italiano, sebbene da un pezzo in qua non si sappia di che razza sia, tanto è guasto e contaminato.

ARTICOLI

SUL MODENA, SULLA RACHEL, SUL CHERUBINI E SULLA REALE COMPAGNIA SARDA [1]

GUSTAVO MODENA.

Or volge l'anno che Torino accorreva ad udire nel suo maggior teatro la più celebre attrice tragica della Francia.

Tra le varie opinioni sulla Rachel, noi pure manifestammo la nostra e procurammo di farlo con severa imparzialità.

Ci parrebbe adesso d'incorrer biasimo e di mancare all'amore e al debito che pur ci lega all'arte, se tacessimo del primo artista che abbia l'Italia.

(1) Se qualcuno si maravigliasse di non vedere in questi scritti fatto cenno di attrici ed attori italiani che, oltre al Modena, levarono grido di sè, sappia che siccome gli articoli che si ripubblicano, nacquero per circostanza, così quando capiterà la opportunità, è mia intenzione di tener proposito anche di quelli attori e di quelle attrici.

Volentieri pertanto entriamo a parlare del Modena, nella fiducia di far cosa grata a quanti sta a cuore il nostro teatro, e che egli pure ci sappia buon grado della sincerità e della franchezza colla quale procederemo.

Chi riportandosi col pensiero alcuni anni indietro, si richiami alla mente lo stato dell'arte comica tra noi, sovvenir si deve che, salve poche eccezioni, e tra queste il sommo Vestri, la recitazione e la declamazione non erano se non se un accozzamento di modi convenzionali, una stucchevole ripetizione di suoni vocali, di atteggiamenti e di gesti, da far parere i nostri comici tanti Chinesi che si divertono da secoli e secoli a riprodurre gli stessi tipi nelle arti belle.

Ma nessuno si curò di dire agli attori che battevano una falsa via, e gli orecchi e gli animi straziati dagli urli, dai singhiozzi, dai rantoli, dalle predicazioni di quelli, si ritempravano e ricreavano colle sublimi creazioni del Rossini, colle feconde e care ispirazioni del Donizzetti, e colle angeliche melodie del Bellini.

La parola cantata soffocò allora la malamente parlata sui palchi scenici, e chi volle

gustare i giusti accenti della declamazione, fu di mestieri gli rintracciasse nelle note sovrapposte ai gentili versi del Romani, o gli udisse vivificati dai grandi cantanti degni interpreti di quei sommi scrittori.

Tale era la condizione del teatro drammatico italiano, quando le nostre scene risalutarono nel Modena reduce tra noi quell'attore che, già in bella fama al suo partirne, avea mostrato essere degno figlio di un attore pure distinto che ricordiamo con soave compiacimento.

E il Modena non ritornava come partito era (per quanto ne pensiamo noi), ma arricchito di profonde osservazioni sui comici francesi. — Dai quali cogliendo, come sanno fare gli uomini di genio, quello che è veramente bello, e, ciò che più monta, facendoselo suo per adattarlo ai drammi nostri, uscì fuori con un tal modo di recitazione e di azione che ai più parve stravaganza, ai meno arditezza, ai pochissimi una lodevole rivoluzione artistica, a tutti un distacco immenso da quanto era solito udirsi e vedersi sui nostri palchi scenici.

Noi prevedemmo il fine cui mirava il Mo-

dena; se non che ci parve in sul principio della sua riforma difettasse di giusta misura nell' applicazione del sistema che recava in atto, e in cuor nostro gli demmo qualche volta biasimo quando per isfuggire la esagerazione e l'*ammanierato* che proponevasi di atterrare, cadeva nell' opposto difetto a scapito così di quell' *ideale* che informa alcuni componimenti, e che o non bisogna scegliere a rappresentare, ossivvero rispettare scrupolosamente.

Ma da quel tempo avendolo seguito nel suo procedere nell' arte, ed essendosi offerta la opportunità di poterlo adesso nuovamente udire, ci è forza ricrederci di alcuni addebiti che gli davamo in addietro e considerarlo proprio per singolare artista.

Per il lato della dizione gran pregio è in lui quello essenzialissimo di articolare e pronunziare nettamente. La parola esce dal suo labbro decisa e vibrata, non lasciando alcuno strascico di vano e disgustoso suono, lo che è frutto del segreto di inspirare ed espirare a tempo, segreto, nel quale, benchè sembri agevole, pochi sanno penetrare. Nell' accentuare, o come alcuni dicono, nel collocare

la enfasi che costituisce il colorito della recitazione, il Modena è generalmente e forse soverchiamente parco, ma quando dalla manifestazione del semplice pensiero passa alla espressione d'immagini e di affetti, egli, da vero artista, largheggia d'accenti, e allora se con un trasporto di voce afferra una parola e la vibra all'orecchio e all'animo dello spettatore, si può esser certi che essa è la parola, a così dire, *sacramentale*, quella che in sè comprende tutta la forza della espressione medesima. Potentissimo è nel descrivere, e basterebbe a persuadersene averlo udito soltanto nella narrazione della tempesta del *Caio Gracco* e in quella del sogno nel *Saul*, in cui gli è comparsa l'ombra di Samuele.

Ma se il Modena è grande quando dice, grandissimo ritener si deve allorchè tace.

V'hanno nel suo recitare dei silenzii e delle pause di un immenso valore, e di una significazione straordinaria; silenzii e pause che non potranno nè sapranno mai valutare se non coloro che per un arcano privilegio sono abilitati a scrutare nei profondi misteri dell'arte.

Può infatti idearsi un più eloquente silenzio di quello adoperato da esso nel *Saul* prima

che questo infelice re scenda a confessare ad Abner che la tromba di guerra gli è divenuta spavento, e alto spavento?

E la pausa che il Modena (nello stesso *Saul*) fa precedere alle parole che David gli è inesplicabil cosa, non è feconda di un portentoso effetto?

Ma non finiremmo sì presto, se volessimo ad una ad una tutte annoverar le squisitezze dell'arte che abbiamo apprezzate nel Modena per ciò che concerne il dire e il tacere, e bastandoci di averne accennata alcuna, passeremo a considerarlo da un altro lato.

Come sobrio d'inflessioni e di accenti è il Modena nel linguaggio parlato, altrettanto lo è in quello di azione.

Molto fa coll'occhio, col quale non vaga oziosamente qua e là, ma sempre intento a osservare e manifestare ciò che succede intorno o dentro di lui. — Il suo andare è maestoso e grave; il suo gesto, o *indicativo* o *affettivo*, non discorda mai dalla parola se l'accompagna, e, se isolato, la supplisce, e maravigliosamente fa risaltare i suoi silenzii e le sue pause. I suoi atteggiamenti e le sue pose sono più *scultorie* che *pittoresche*, ma

se fanno desiderare talvolta più gentilezza, sono però decisamente espressive.

Nè qui han termine i pregi del Modena. — Fedele osservatore dei costumi, egli si presenta sul palco come il personaggio che sostiene e sfregia e abbella sè stesso secondo che le circostanze e le leggi dell'arte lo esigono. — In ciò (come in tutto) ben diverso da tanti e tanti che abusano, per non dire altro, la tolleranza del pubblico.

E questo pure mostra quanto il Modena ben senta dell'arte, essendo fuor d'ogni dubbio che il preciso costume influisce in grandissima parte a immedesimarsi col personaggio ideato.

Il perchè Voltaire, allora quando dava le sue tragedie nel suo teatro di Ferney, talvolta sin dal mattino vestivasi col costume del personaggio che egli stesso aveva scelto a rappresentare, per assuefarsi, come diceva, a comparire quel desso.

Ma in mezzo a tanto splendore di arte che rifulge nel Modena, non è già che non si scorgano delle macchie. — Egli pure ha i suoi difetti. — Alcuni dei quali, come che da lui indipendenti, non solo non possono

dar luogo a censura senza taccia di manifesta ingiustizia, ma debbono invece accrescergli la lode di saperceli fare dimenticare.

Ve ne hanno poi di quelli che da esso totalmente dipendono e che a stento gli perdoniamo, perchè siamo certi che non solo egli li conosce, ma talora commette a bella posta per lusingare quella parte di pubblico che in fatto di arte non mira tanto pel sottile, e, purchè sia scossa, tutto applaudisce.

Così noi crediamo si comporti nel *Caio Gracco* quando arringa la plebe romana, ed anche nello stesso *Saul* nella scena, per esempio, col sacerdote, con improvviso scomparire dal palco e ricomparirvi, con suoni vocali, con atti del volto e atteggiamenti della persona, che se stanno col *vero naturale*, non però coll' *artistico* che non vuole mai scompagnarsi dal bello; e con quell'*Evvi un Saul* che leva tanto rumore di sè.

Ma gli applausi che in questi e in altri casi il Modena riscuote, non sono al certo quelli che l'animo gli sollevano di nobile orgoglio, e ci par di vederlo in mezzo a tanti strepiti, rientrar tra le scene con un sorriso di maliziosa compiacenza.

Se invece del Modena, salito a tanta altezza, si trattasse di un giovane che muove i primi passi nell'arte, non ristaremmo anche di dirgli alcuna cosa circa la esatta osservanza delle leggi ritmiche nella poesia, e forse anche sull'uso di alcune inflessioni di voci o di cadenze in ispecie di forma interrogativa, che non ci appagano pienamente. Ma oltre la ragione addotta, dipendendo nel declamatore la scelta di certi suoni non tanto dalla qualità della voce, come ancora dalla varia tempera dell'organo acustico, crediamo inutile insistere su tal soggetto.

Del *Benvenuto Cellini* diciamo per necessità. Imperocchè non essendo quel dramma che uno dei soliti pasticci francesi, ci muove proprio a sdegno di vedere il Modena spendere tempo e fatica intorno a cose indegne del suo alto ingegno, e rese non solo sopportabili ma applauditissime per la magia della sua arte. E di ciò gliene corre biasimo grave, perchè il gusto del pubblico non ci acquista, e perchè certi nostri facitori di guazzabugli drammatici ed accozzatori d'imitate scene, vedendo coll'esempio del Modena che questa roba regge e piace, non contenti del

malfatto, si riaccingono a fare; e sempre sulla falsa via, ora impettiti, ora depressi, ora lodantisi e or mordentisi con influenzato giornalismo, non cessano di essere le piaghe dell'arte e del pubblico.

Ecco, siccome meglio sapemmo e cel consentirono i confini di un articolo, manifestato il nostro pensiero sul Modena e sullo scopo che, a parer nostro, egli ebbe in mira per migliorare l'arte della recitazione da lui così degnamente esercitata.

Ma quel miglioramento si è veduto sui nostri teatri?

Ci duole di dover confessare che no.

Gli urlatori, gli asmatici, i singhiozzatori, e la insoffribil razza dei predicatori, con tutti i difetti della falsa scuola, s'odono sempre sui palchi scenici. Alcuno, è vero, per favor del cielo, ne scomparve, ma ce ne restano tanti e tanti che sgomentano.

E a tutto questo vecchiume di stupide tradizioni e convenzioni sarebbe in tempo il Modena di porre un rimedio, lasciando traccia duratura di sè nella bella palestra del teatro? Ed essendo in tempo, con quali mezzi e in quali modi?

Lo riserbiamo a un prossimo numero.

E allora diremo anche del suo valore nel render popolari e chiari i più alti concepimenti della mente umana, i canti immortali del divino Allighieri.

Eccoci a mantenere la promessa.

Innanzi tutto però dobbiamo ringraziare il Modena di averci fatto ammirare la bellezza di alcuni canti della Divina Commedia, la quale era a desiderarsi che non avesse altri commenti che quelli di una buona recitazione.

Il Modena nella declamazione del Dante è proprio al suo posto, e acconsenta che gli diciamo trovarlo noi forse più grande che altrove.

La robustezza dei pensieri, la vivezza delle immagini, il verso vibrato ed eminentemente imitativo dell'esule fiorentino offrono al Modena un campo vastissimo di trovar suoni e situazioni che rivelano il genio. — Torneremo su questo argomento.

Per ripigliare ora il filo del discorso fa di mestieri che ci spieghiamo più chiaramente circa un punto del nostro precedente articolo, perchè non possa dare appiglio a sinistre interpretazioni.

Dicemmo che, anni or sono, la musica vocale, per fatto di valentissimi maestri e di egregi cantanti, era tanto in alto salita, quanto basso caduta la parola parlata sui palchi scenici. E con ciò non volemmo già significare che non esistessero degli abili attori, ma intendemmo che questi fossero più eccezioni che generalità nell'arte comica.

Quante poi e quali quelle eccezioni si fossero, non crediamo essere tenuti a manifestarlo, e insieme al Vestri, da noi specialmente e per tanti titoli ricordato, pongansi pure tutti coloro che si reputan meritevoli di tal compagnia. Imperciocchè, rispetto ad alcuni dei rinomati italiani attori che udimmo, eravamo noi troppo giovani; rispetto ad altri troppo vecchi essi, per poterne appieno valutare il merito.

Di coloro poi che ci fu dato pienamente apprezzare, terremo a suo tempo special discorso.

Ma la quistione non istà già nel non avere avuto la Italia parecchi attori di vaglia che ben sentissero dell'arte, ma sibbene una scuola permanente di drammatica esecuzione da cui spirasse un alito continuo di buon metodo

che alimentasse tutti coloro che si davano alla recitazione e alla declamazione.

L'unica scuola che meriti esser ricordata e che dette più grandi risultamenti, si fu quella istituita in Firenze per cura del governo Napoleonico e rettamente associata alle belle arti, della quale era a capo il Morrocchesi, soppressa quindi dal Toscano governo. Ma quella scuola che noi studiammo nella sua sorgente e nelle sue derivazioni, con molti pregi ebbe difetti imperdonabili, che per imitazione o per insegnamento propagaronsi di attore in attore, e che dai palchi dei comici fecero poscia il giro in quelli delle Accademie filo-drammatiche.

Le quali, invece di opporsi colla scienza e coll'esempio ai comici sistemi, pare abbiano avuto sempre il vezzo di prenderli a modello nei loro traviamenti del gusto, mostrandosi ben liete quando hanno potuto, scimiottando, rappresentare i drammi triti e ritriti dalle comiche compagnie e dati per pasto usuale ai rispettabili pubblici e alle *inclite guarnigioni* non tanto al chiaror dei lumi a olio o a gaz, quanto a cielo aperto e ai raggi del sole cuocente.

Vergogna! Fondate quelle istituzioni per fatto di ottimi cittadini e per lustro dell'arte, avrebber dovuto e dovrebbero in tutta la Italia sostenere il decoro del nostro teatro compromesso dalla maggior parte dei comici, e sia per la scelta dei drammi, che pel modo di recitarli, staccarsene così da mostrare che il titolo che portano non è una superba menzogna, e che in mancanza dei governi, poco curantisi di ciò, compiono un nobile scopo facendo fiorire un'arte tanto influente sui costumi del popolo.

Pregando il lettore di perdonarci questa digressioncella, la quale po' poi non è fuor di materia, veniamo al nostro proposito che è quello di vedere se il Modena ha recato all'arte tutti i miglioramenti che poteva, e che il teatro italiano avea dritto di aspettarsi da lui.

E qui siam costretti per amor della verità a ritener per giustissimi i rimproveri che gli vengono fatti e che possono ristringersi a due.

Consiste il primo nel non aver egli educato alla scena degli attori che appieno lo comprendessero, e secondassero, e così nell'essersi sempre posto nella situazione di cir-

condarsi di comici raccolti, come suol dirsi, in vento e in vela, e che se la intendono con lui proprio come l'olio coll'acqua.

La qual cosa il Modena sa come debba disgustare coloro che vedono un po' sottilmente nell'arte comica, e conoscono che essa non consiste già di una parte staccata, ma d'un accordo e d'un insieme a cui un direttore deve sempre mirare.

Certo che il Modena avrebbe molte ragioni a opporci, e noi, prevedendole, le accenniamo.

Egli ci direbbe che non v'ha arte tanto generalmente reputata agevole a sapersi quanto questa di cui si tratta; ci direbbe che dopo poco tempo d'insegnamento i giovani che dapprincipio umili si mostrano e docili ai precetti del maestro, montano in orgoglio al primo qualsiasi battere di mani e si stimano tanto in alto pervenuti che basti la sola polvere delle tavole sceniche per seguitare a infondere loro la scienza e la pratica dell'arte; ci direbbe essere inenarrabili gl'intrighi, le gare, le gelose macchinazioni che ordisconsi dai novelli attori per primeggiar gli uni a danno degli altri; ci direbbe infine molte altre cose, ma con tutto ciò non si sdebite-

rebbe dell'appostogli rimprovero. Pur troppo è vero che è *purgatorio anticipato* quello dell'insegnamento della recitazione, ma deve condannarvisi chi ama e possiede l'arte, quando ha risoluto nel suo animo (e le circostanze e le forze fisiche gliel consentono) di giovare a sè e al pubblico.

E speriamo che il Modena lo faccia; ma perchè egli possa ottenere un intento desiderato, è d'uopo che abbia in mente alcune considerazioni che ci permetterà di manifestare.

Una delle difficoltà che si presentano ad un maestro di declamazione, in ispecie drammatica, si è quella di far sì che gli scolari divengano abili, conservando però decisamente la loro forma fisica e artistica, e non rubando all'insegnante altro che il buon metodo.

E questa difficoltà si fa maggiore a misura che nel maestro il metodo cangiossi in sistema incarnato con ispeciali e lampanti caratteristiche.

Il perchè molti pratici di arte opinavano non sempre esser miglior maestro un attore anche eccellente.

Che che sia delle varie opinioni in pro-

posito, certa cosa ell'è, che tutto l'insegnamento della recitazione, per quanto a noi pare, non dee consistere che nella buona direzione delle facoltà naturali degli allievi, nello sviluppo e nel perfezionamento di esse mediante precetti e accurati esercizii.

Crediamo però che siavi una parte di precetti e di esercizii che debba precedere il presentarsi sulla pubblica scena e che serve di fondamento all'opera, e un'altra che abilita a compierla e a ripulirla.

Il nostro espertissimo Riccoboni diceva, « che i principianti nell'arte della declamazione non dovrebbero mai farsi udire, e che, se fosse possibile, bisognerebbe esser già maestri la prima volta che uno si presenta a un pubblico. »

E Préville, attore e scrittore di bella fama, non solo reputò giudiziosa la riflessione del Riccoboni, ma v'aggiunse « che non istava bene lo esigere dagli spettatori la paziente incertezza che l'attore divenga buono, ma che egli deve fin dal suo esordire tale mostrarsi, e perciò non compromettersi, finchè le lezioni del maestro non avranno in lui gettato dei germi certi e fecondi di artistiche verità e di pratiche consuetudini. »

Tanto l'Italiano che il Francese spinsero, a dir vero, la cosa un po' in là, perchè avvezzi in Francia, dove per l'insegnamento dell'arte comica i mezzi sono sempre abbondanti, e per cui vi è studiata e coltivata maestrevolmente.

Ma il Modena non può fare altrettanto. — Egli è nella necessità d'insegnare e quasi al tempo stesso rappresentare. — Il qual modo, secondo la esperienza detta, non può bastare a togliere delle cattive consuetudini, se trovansene, e a darne delle fisse e sicure quando non ve ne sieno.

Per il che succede che gli attori viziati seguitino per la loro via (e buon viaggio); gli altri, nuovi all'arte, stretti dal tempo (perchè per far delle prove altrettante utili lezioni è mestieri andar per le lunghe, e il tempo non basta), assetati di osservazioni, e facendole immature, incominciano dall'imitare il maestro, e a forza d'imitazione, finiscono per copiarlo. Brutte copie sempre, quando anche lo fossero del sublime di lui!

Per evitare adunque l'inconveniente di udir nuovi e falsi *modeneggiatori*, ci sembra che il Modena, prima di far calcare le scene

a coloro che novelli vi muovono il passo, dovesse assicurarli almeno un poco per un lato interessantissimo dell'arte, che è tutto ciò che risguarda la voce, le intonazioni, la dizione insomma, perchè è in questa parte appunto che facilmente disviansi i principianti, bevendo quasi coll'orecchio gli accenti del maestro che si anima nell'insegnare, e alterando a grado a grado il color della propria voce e spostandola dai naturali confini.

La qual cosa decide di recitare a dovere, o di non poterlo più mai. Perciocchè un declamatore che alteri la fisonomia, a così dire, della sua voce, lo paragoniamo nè più nè meno a un cantante che stuona, il quale ha un bel fare trilli, gorgheggi, salti, e scale diatoniche e cromatiche, sarà sempre una sbercia.

E in questo rapporto insistiamo perchè il Modena pure si adoperi a liberarci da un tal guaio comune ai nostri comici, e che si appalesa (e ciò sta anche più male) nelle attrici stesse. Ad alcune delle quali par vaghezza d'ingrossar la voce e di darle un colore che la natura loro nol consente.

Alloraquando ci avviene di udirne qual-

cuna, ci ricorre sempre al pensiero il fatto di un cieco, che dopo aver chiesta l'elemosina ad una signora ed averla ricevuta, sentendola parlare, la ringraziò dicendole: «Dio ve ne rimeriti, mio buon capitano.»

Ma già una delle tante cagioni della falsità nei suoni vocali dei comici dipende dai teatri diurni, nei quali, se l'arte drammatica fosse in Italia convenientemente protetta e diretta, gli attori di un certo valore non dovrebbero mai recitare.

Veduto così in che consista uno dei rimproveri che si fanno al Modena, passeremo all'altro, che è di essersi troppo circoscritto nei personaggi scelti a rappresentare, e di aver così soltanto per metà mirato al bene dell'arte. — La quale quando ha dei cultori di grande abilità come egli è, desidera di essere vagheggiata nelle possibili maggiori sue parti.

E il rimprovero cresce di peso nell'osservare che in quelle circoscrizioni primeggino quasi i drammi della moderna scuola francese che, pochi esclusi, crediamo e nuovamente chiamiamo *pasticci*. — Ci gode l'animo però di avere a compagni in questa opinione

molti e distinti Francesi stessi, e il sapere che la parte culta di quella nazione comincia ad essere stufa di questi teatrali aborti, che, se sopravviveranno, certo non faranno epoca nella storia dell'arte drammatica, se non se per mostrare fin dove giunga la stravaganza dell'umano intelletto.

Dicono alcuni che sono lavori aventi caratteri ben delineati e conservati, sorprendenti situazioni, effetti maravigliosi, fatti un po' a grandi tratti, a pennellate, ma che in fondo brillano di una luce sorprendente.

Per noi invece quei caratteri li troviamo abbozzati e falsi, le situazioni contorte, slegate nell'orditura del dramma, e appiccicate tra loro; i grandi tratti e le pennellate ci sembrano invece quelle granatate di colori, che danno i pittori da scena sulle tele destinate a far inganno e all'effetto del momento, e che con altre granate e altri bigongiuoli di tinte posson servire benissimo ad altri usi.

Di questo bastardo genere giudicammo il *Benvenuto Cellini*, per nulla beatificati della buona e bella fama che a quel sommo nostro artefice pretese dare lo scrittore francese, avendone esso lasciata assai e per i prodi-

giosi suoi lavori, e per la sua vita scritta da lui medesimo con un tal sapore di buona lingua, che incanta, e zeppa così di strane vicende da farla considerare il più bel dramma che possa concepirsi su quel bizzarro Fiorentino.

Ma al Modena tanto esperto nell'arte sua deve riescire agevole rimediare al passato, e beare gli Italiani con altri drammi dei loro classici autori; perchè dell'Alfieri molte tragedie restano morte nei libri e aspettano delle anime, che loro dieno nuova esistenza; gli alti concetti e gli splendidi versi dell'autore del Procida non hanno interpreti degni di loro; e alcuni drammi del Metastasio, che gli attuali direttori comici e alcuni moderni scarabocchiatori di poesia considerano come svenevolezze arcadiche, possono essere soggetto di una squisitissima recitazione e di utili riflessioni sull'arte.

Nè vengasi fuori essere quei drammi scritti per cantarsi soltanto, perciocchè portiamo opinione col Botta, che si possano assai acconciamente recitare, e che in essi non di rado si trovino scene che alla più vera e sublime tragedia si confarebbero.

Lo stesso Metastasio, scrivendo al cav. Chastellaux, così esprimevasi: «I miei drammi in tutta l'Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati dai comici che dai cantanti in musica.»

Diasi infatti un'occhiata al *Temistocle*, al *Catone*, all'*Attilio Regolo*, alla *Clemenza di Tito*, ec., e per poco che si abbia lume di ragione, si farà manifesto che la sublimità dei pensieri e dello stile possono stare colla semplicità e colla chiarezza, qualità essenzialissime alla bella declamazione.

Da un brutto stile e da' stravaganti pensieri ed affetti non può derivarne che una falsa dizione.

Il perchè noi, per opporci a questo male, non eesseremo mai di raccomandare che non si trascurino anche le commedie del Goldoni, le quali, al dir del prenotato Botta (che niuno ardirà impugnare, essere stato giudice competentissimo in fatto di lingua) «sono scritte in istile semplice e chiaro, il quale, abbenchè non sia notabile per eleganza toscana, è nondimeno scevro generalmente dalla infezione forestiera. Ma siccome (segue quell' insigne

storico) tutto è *naturalezza* in lui, così venne in fastidio quando le esagerazioni dei lanciatori di sentimenti inondarono il teatro. »

Sappiamo bene che in fatto di commedie vi ha una parte che muor cogli anni, nè è dato far rivivere; ma se la commedia è vera, ve ne ha un'altra che dura eterna, perchè fondata sulle umane follie che sono state, sono e saranno, su per giù, le stesse sempre.

Quando non fosse che per questo lato, le commedie del Goldoni non andrebbero mai obbliate, e recitandole come si deve e coll'osservanza stretta del costume che sa imporre il Modena a coloro che dirige, potrebbero ricondurre in Italia il gusto per questo componimento che, volere o no, è il più utile e il più dilettevole nel genere drammatico.

Nè dicasi che tutto quello da noi rammentato è vecchio. Il bello nelle arti non invecchia mai, o almeno finchè v'ha gentil sentimento di gusto. Ma in ogni caso noi crediamo pel pubblico attuale italiano più invecchiati i *Luigi XI*, le *Signore dalle camelie*, i *Cittadini di Gand*, i *Cesari di Bazan*, i *Bertrand* e i *Raton*, le *Memorie del diavolo*, le *Battaglie di donne*, i *Pagliacci*, i *Campanari di*

Londra, i *Kean*, che tante tragedie dell'Alfieri, del Niccolini, tanti drammi del Metastasio, tante commedie del Goldoni, del Nota, del Federici, del Bon.

Nel muover parola sul Modena e sul teatro italiano, ci proponemmo di voler essere franchi e sinceri, e ci pare di non avere ismentito noi stessi.

LA RACHEL NELLA TRAGEDIA.

—

Per ben giudicare se un attore tragico ha corrisposto o no pienamente al debito dell'arte sua; per bene apprezzarne i meriti e rilevarne i difetti, a noi pare indispensabile il dar prima luogo alle seguenti considerazioni.

Qualsiasi declamatore non crea di pianta la imitazione. — Esso la riceve dalle mani del poeta, e a lui non resta che vivificarla e colorirla colla voce, cogli atteggiamenti delle

membra e coi moti del volto, in guisa che quella imitazione abbia il suo pieno compimento; nel che sta veramente il genio dell'artista. — Ma ciò egli deve operare colla materia e colla forma che riceve, e senza punto alterarla.

Secondo che variano pertanto quegli elementi della imitazione tragica (e variano sempre per la indole diversa delle nazioni, dei tempi, degli scrittori e delle lingue) nascono di essa tante specie distintissime delle quali l'attore dee saper tener conto non meno che quegli che vuol farsene giudice.

Dall'oblio di questi fondamentali principii dell'arte scaturisce l'errore di coloro che portando sul palco scenico un sistema prestabilito, e riferendo ad esso tutte quelle specie e le infinite loro modificazioni, credono di aver raggiunto quel fine che si proposero gli autori.

Vediamo dunque qual'è la materia che riceve l'attore tragico e sulla quale egli deve costruire tutta la sua imitazione. Essa è una poesia altissima che ci rappresenta con stile splendido, pieno di imagini, e ad un tempo frenato dalle regole della versificazione con

orditura viva e concisa, passioni terribili e sublimi di personaggi ragguardevoli da noi divisi per lontananza di tempi e di costumanza.

L'attore tragico è in conseguenza chiamato ad esprimere, imitando, passioni non comuni, e con un linguaggio che dal comune affatto si scosta.

Egli perciò dee sollevarsi all'ideale senza scordarsi la realtà della umana natura.

Se l'attore tragico s'inalza troppo o troppo s'abbassa, o fa l'una cosa e l'altra a caso senza legge d'intelletto e di sentimento artistico, egli va al di là, o resta al di qua del confine dell'arte. — Dove tutto è ideale, cioè fuori dell'umana natura, il cuore non rimane commosso; e dove tutto è reale, rimane inerte la fantasia, la quale vuol fare inganno di novità e d'illusioni al tedio di questa vita terrena.

Sottrarre alla realtà quanto ritarda, e aggiungere quanto promuove l'effetto contemplato dagli autori; inalzarsi dal senso all'idea, e discendere da questa a quello secondochè il soggetto ed il personaggio lo esigono, senza andar mai nell'esagerato o nel basso triviale,

e conservando gelosamente quei numeri divini che sgorgarono dall' anima ispirata del poeta; ecco per noi in che sta il segreto del grande artista tragico, ecco quello che deve pretendersi da lui.

Dopo queste necessarie avvertenze sull' arte della tragica esecuzione, noi non possiamo a meno di confermare la nostra opinione sulla Rachel, la quale naviga ardimentosa tra i due pericolosi scogli sovraindicati; e sebbene ne faccia temere ad ogni istante, non vi urta mai.

E chi infatti al par di lei, mentre vi rasenta quasi la terra, sa levarsi a volo sull' ali del genio ardimentoso, e abbarbagliarvi di lampi e innondarvi di luce? — Nè questo suo procedere, secondo che ci sembra, è per quella potentissima attrice capriccio o sistema. — Essa segue le leggi eterne del sentimento dell' arte che è in lei squisitissimo.

Onde è che la parola esce precipitosa dalle sue labbra nell' agitazione e nella gioia istantanea; e si rallenta nell' abbattimento e nell' afflizione; la sua voce or spenta e fioca, or forte e limpida, andando a salti o piccoli intervalli, come è proprio delle passioni eccitanti

e deprimenti, par segua veramente i moti fisiologici del sangue.

Questa rapidità o lentezza, questo incalzarsi, sospendersi, abbassarsi e cadere della sua voce, con intonazioni fondamentali giustissime e con inflessioni legate armonicamente tra loro, creano quella musica della declamazione che è propria della sua lingua e che non è urlo, cantilena, piagnisteo, predicazione, e mostra come sia agevole al grande artista il costringere anche un linguaggio poetico il più disadatto e riottoso (come è il verso francese uniforme e rimato) a ritrarre svariatissime armonie senza mai perdere la sua forma e senza trascorrere nel canto.

A tanta altezza noi giudichiamo esser pervenuta la Rachel, perchè nel suo recitare non avvi sistema, ma solo quel buon metodo che insegna all'attore a modificarsi a seconda del vario linguaggio e delle situazioni in cui si finge trovarsi il personaggio rappresentato. — E siamo persuasi che se rivivessero Garrik, Baron, Lekain, la Clairon, la Dumesnil, la Lecouvreur e Talma (i cui metodi noi possiam desumerli dai precetti che ci hanno lasciato), e fosse possibile udirli insieme alla

Rachel, noi vedremmo questa gareggiare con quei grandi riformatori dell'arte comica in Inghilterra e in Francia, ma nulla aver di comune con essi, nè essi con lei. — Imperciocchè gli attori sovrani non sono mai copia l'un dell'altro.

Che se dopo il linguaggio parlato si passa ad esaminare nella Rachel quello di azione, noi non la troviamo men grande.

Pochissime infatti sono le fisonomie sulle quali si dipingano al vivo, come su quella della Rachel, tutte le più minute gradazioni dell'affetto. Mirabile ci è parsa quando ella vuol rappresentare gli ultimi parossismi delle passioni: e in questi giorni mentre ci eravamo fermati estatici ad ammirare alcune figure che il valentissimo Buti scolpisce in marmo, con singolar piacere lo udimmo dire come nel lavorare ad un testa di femmina atteggiata a disperato dolore, egli si studiasse di richiamarsi sempre alla mente la Rachel come la vide nella *Fedra*. — Ella passa dalla pallidezza al rossore colla rapidità del lampo. — Il suo gesto è parco, il suo andar grave e di maestosa semplicità. Possiede pienamente la eloquenza del silenzio. Le sue pause

sono significantissime. È portentosa per la controscena.

Ma in mezzo a tanti risplendenti pregi, non la crediamo sì perfetta che non possa la censura in alcun modo intorno a lei esercitarsi. Ci sembra, per esempio, che nella espressione degli affetti gentili non pareggi sè stessa come nei forti e sublimi; che la celerità della sua dizione sia in alcuni momenti soverchia: qualche suono troppo strascicato, e troppo frequenti certi gesti ch' ella fa colla mano. Forse alcuno troverà anche da ridire sù qualche movimento ardito dei bracci che essa trasporta in largo ed in alto bruscamente; ma per noi risponde Baron, il quale dice: « che le regole proibiscono di portare le braccia sopra la testa, ma che se la passione ce le spinge, si lasci pur fare, perchè ne sa più delle regole. »

Ancora si vuole avvertire che nel giudicare questa celebre attrice debbesi aver gran riguardo a ciò che il teatro in cui la udimmo è troppo inadatto alla declamazione, onde avveniva che gli spettatori più lontani notassero alcune mancanze che ai più vicini non apparivano.

Ci sia ora permesso di figurarci che qualcuno ne dimandi: se un attore italiano esprimesse la tragedia nostra col metodo della Rachel soddisfarebbe in tutto al suo debito? — Rispondiamo di no. — Imperciocchè, oltre una parte universale concessa a tutti gli uomini, che è quel primo istintivo linguaggio della natura, v'è l'altra convenzionale della parola parlata per la quale ciascuna nazione ha suoni e modi particolari che producono necessariamente nell'arte del porgere grandissima diversità.

E in questo proposito non possiamo astenarci dal dire che dal primo momento in cui il modo del recitar francese fu introdotto tra noi come antidoto a quello manierato dei seguaci del Morrocchesi, dominante allora sui nostri teatri, e che udimmo declamare le tragedie dell'Alfieri con prosaica semplicità, non ce ne sapemmo dar pace.

Se v'ha linguaggio infatti in cui la parola sia stata a bella posta collocata fuori dal suo ordine naturale, che perciò richiegga una studiata accentuazione affatto aliena dalla semplicità del dir famigliare, si è quella appunto del grande Astigiano.

Questo vero lo penetrò il professore Morrocchesi, uomo distintissimo nell'arte sua e che piena si meritò l'approvazione di quel principe dell'italiana tragedia. E fu senza dubbio per le tragedie di quel sommo che Morrocchesi adottò un metodo artisticamente vero in lui e consentaneo all'indole di quella poesia; il qual metodo, siccome interviene nei ciechi seguaci di un maestro che par si studino a bella posta di imitarne i difetti piuttosto che i pregi, degenerò così da stuccarne i più pazienti.

Così ci rammentiam sempre di certi interrogativi tanto allungati che ci si poteva comodissimamente sbadigliar su. E similmente si errò quando si volle adattare il metodo non tralignato del Morrocchesi alle tragedie del Niccolini, del Monti, del Pellico, del Marenco, ec., i quali autori tutti, a parer nostro, esigono una particolare maniera di declamazione.

Se l'antidoto apprestato abbia prodotto i suoi salutari effetti, non è qui luogo di giudicarne.

Ma v'ha questo di certo, che il nostro teatro tragico è quasi morto, e che i nostri co-

mici, tranne poche lodevoli eccezioni, pare sentano per il verso l'abborrimento degli arrabbiati per l'acqua. — Tanto è vero che quando a qualche capo-comico, stanco dei soliti ninnoli e dei guazzabugli drammatici, viene in testa il buon pensiero di farne gustare qualche capolavoro dei teatri stranieri, se avvi di esso una traduzione anche meschinissima in prosa, ed una splendida in versi, si preferisce subito quella a questa.

Tornando ora alla Rachel, dalla quale ci ha disviato l'amore grandissimo che nutriamo per le cose nostre, e il desiderio che ci arde nell'animo di veder rialzato il teatro italiano, crederemmo non aver soddisfato a quanto le spetta, se tacessimo il gran beneficio che essa ha recato al teatro della sua nazione. — Imperciocchè, mentre a diluvio pioveva questa specie di componimenti che un Francese stesso appellò: « bâtarde, et qui n'étant ni comique ni tragique, manifeste l'impuissance de faire des tragédies et des comédies, » e che sebbene riprovevole per ogni onesto aspetto, pure formava la delizia della Francia, come disgraziatamente forma quella dell'Italia; la Rachel, evocando le ombre ma-

gnanime di Corneille e di Racine, e scuotendo la polvere dagli immortali loro libri, rincarnò gli obliati soggetti delle loro tragedie, e quasi spiranti novella vita li presentò ai suoi concittadini.

Storsero in prima i Francesi un poco la bocca, come quei che bever deve amaro farmaco, poi ne maravigliarono, e forse per questa attrice dovranno convenire un giorno (e allora anche noi Italiani ne converremo!) che si può nelle arti, e specialmente in quella della scena, abbagliare in mille modi le moltitudinini col falso, ma che a lungo andare la imitazione del bello, del grande, del vero, risorge potente, e trova sempre un'eco di approvazione negli animi non affatto traviati nel gusto, nè affatto privi d'ogni senso gentile.

CHERUBINI

—

Messa cantata in suffragio
di Vincenzo Gioberti.

Assistemmo alla messa da *requiem* per Vincenzo Gioberti nella chiesa del Carmine, e rare volte fummo in simili occasioni, come in questa, compresi di profonda commozione. La messa in tal circostanza eseguita è opera del celebre Cherubini che la componeva per sè stesso in età di 77 anni, e può considerarsi come un ultimo mesto inno di un'anima che raccoglie tutte le sue forze per penetrare nel misterioso regno della morte.

Per dir dei pregi tutti di che va adorno questo lavoro, farebbe mestieri veder bene addentro nell'arte musicale, e sperando che il faccia, e lungamente, qualche degno cultore di essa, ci contenteremo come per isfogo

del nostro cuore ad accennar la ricevutane impressione.

Tutto quel componimento, dalla prima nota all'ultima, oltre al rivestire il conveniente carattere di una sublime mestizia, è di genere qual precisamente s'addice al tempio di Dio.

La parte vocale v'è così temperata colla strumentale od armonica, che chi l'ascolta può agevolmente rilevar tutte le bellezze di ambedue, e il dominio che talora l'una prende sull'altra, trova sempre la sua ragione nella esattissima espressione della parola di quei cantici sublimi.

L'*introito* spira tutto una religiosa posatezza, una calma di celesti pensieri che stringe il cuore e il respiro, e sforza alle lagrime. È una di quelle squisite gioie melanconiche di chi brama staccarsi da questa terra di dolori, per riposarsi in regioni più pure e felici.

Il *Dies iræ* poi è un pezzo profondamente ispirato.

A quelle tremende parole tien dietro una tale onda incalzante di strumentale e di vocale che ricerca l'animo d'un insolito terrore come alla lettura di qualche brano della Divina Commedia.

Al *Mors stupebit* per un ben regolato impiego del ritmo musicale v' è un effetto di *sorpresa* che riempie di ammirazione e che a grado a grado incalzando va quasi presentando i chiamati all' estremo giudizio.

Alle parole *confutatis maledictis* il terribile spiega tutto il suo potere, e pare vedere lo sgomento d' un eterno supplizio. Alla qual sensazione fa una ben contrapposta e piacevole diversione il *voca me*, che è una melodia delle più affettuose, che tocca poi il sommo nel versetto *oro supplex et acclinis* d' un patetico deprecativo inarrivabile.

Nell' offertorio *sed signifer Sanctus Michael*, dove l' armonia è portata negli acuti, indica con quelli le delizie del paradiso. Maestoso è il *Sanctus* al quale tien dietro il *Pie Jesu*, pezzo a sole voci, che è una purissima espressione di una ineffabile dolcezza.

E che potremmo dire della chiusa dell' ultimo pezzo del *Lux perpetua*, e del mirabile contrasto che fa, pel colorito musicale, con l' antecedente? Non sapremmo dirne tanto che basti.

Abbiamo voluto, alla meglio che sapemmo, dare un' idea dell' insieme di quella messa

da *requiem*, la quale d'altra parte non ha bisogno delle nostre povere parole per essere qualificata come un capo lavoro nel suo genere.

Crederemmo ora mancare al nostro debito se anco noi non tributassimo elogio a tutti coloro che, prendendo parte alla esecuzione, mostrarono di aver saputo interpretare degnamente quelle significantissime note.

Lode però sia a tutti, e in ispecie all'egregio maestro Rossi, che, nudrito con ottimi studii nella musica, tra il gusto strano e delirante che cerca volgere a ruina anche questa bellissima delle arti, avendo scelto per tale occasione una messa simile, fa mostra di star fermo e saldo agli eterni tipi del bello. — Imperocchè in questi tempi in cui par propriamente siasi quasi da tutti e in tutto smarrita la retta via, occorre molte volte di vedere scambiati così i generi della musica, da prendere talora il teatro per chiesa e la chiesa pel teatro, anche quando trattasi di mestissimo rito.

Qual diversità di impressione arrechi nell'animo di chi ascolta uno sbagliato genere di quell'arte che ha tanta potenza sull'anima, ognuno può giudicare.

E quanto vero, quanto grande e sublime sia l'effetto del linguaggio musicale adatto al soggetto e alla circostanza, lo mostrarono il silenzio profondo e l'atteggiamento grave e composto del numeroso e scelto uditorio che assistette a quella solenne funzione.

L'ARTE DRAMMATICA
E LA COMPAGNIA REALE

Ogni qual volta, spinti dalla speranza di trovar motivo di ricrederci, andiamo ad assiderci sulle panche di qualche teatro drammatico, siam vieppiù costretti a convincerci dell'avvilimento in cui l'arte comica è caduta tra noi.

Commedie che fanno piangere, tragedie che fanno ridere, drammi che mettono nausea

e farse che fanno sbadigliare: ecco presso a poco quello che ci vien regalato da molto tempo e si seguiterà a regalarci, finchè il pubblico, nel quale il buon gusto deve alfine risorgere, non farà colla sua disapprovazione ravvedere i direttori e gli attori, e non esigerà che l'arte drammatica sia rivolta a quell'utile dilettevole cui è destinata e dal quale non deve mai andare disgiunta.

Pochi o, per meglio dire, rarissimi sulla nostra scena i capo lavori dei nostri grandi poeti, e per il solito rappresentati non con isquisita e accurata esecuzione; frequentissimi invece gli odierni drammi francesi, per la massima parte pessimi e pessimamente tradotti o ridotti, nei quali tutto sarà lodevole, fuorchè la naturalezza dell'orditura, la verità delle passioni e dei caratteri, e la onestà del fine; drammi che, siccome produssero in Francia i più funesti effetti, così non hanno mancato di esercitare anche tra noi la maligna loro influenza. — Imperciocchè noi crediamo il teatro drammatico così legato col costume dei popoli, che non esitiamo un istante ad asserire molti vizii e molte sociali virtù instillarsi nelle moltitudini per mezzo di quell'arte

eminentemente imitativa, e quindi dal teatro bene o mal diretto scaturire infiniti beni o mali innumerevoli.

Non senza ragione però contro il teatro, corrompitore del buon gusto e del retto sentire, levaron la voce in tutti i tempi gli uomini più distinti e anche i più celebri scrittori e attori drammatici, e gli stessi Francesi non possono a meno di quando in quando di confessare la sconvenevolezza cui molti de' loro scrittori ridussero l'arte comica, la quale dovrebbe invece di sè invaghire colle sembianze d'una semplice e avvenente beltà.

E ciò che desta in noi più maraviglia, e destarla deve in ognuno, si è: che una tra le compagnie comiche, la quale per molti rispetti avrebbe dovuto opporsi a questa estrema corruttela del gusto che invade i nostri teatri, può dirsi anzi aver somministrato i più frequenti esempi del contrario: intendiamo parlare della Compagnia Reale di Torino.

Non incolperemo già dei mali che anche questa compagnia ha prodotto, gli attori che la compongono, per alcuni dei quali professiamo e stima e amicizia, ma sibbene chi li dirige.

A che vale infatti una società, sia pur di abili attori, quando la direzione dei medesimi o fa cattiva scelta dei drammi, o malamente ne assegna e ne adatta le parti, o seppure azzecca nell'una cosa e nell'altra, non sa valersi di lunghi studi e di sode osservazioni sulle leggi del bello che debbono regolare l'arte della parola e del gesto, e servire di certa guida nell'esecuzione drammatica!

Se a queste cose avesse posto mente l'attuale Direzione della Compagnia Reale, non avrebbe al certo dato l'ultima mano a spingerla sulla falsa strada e a farla così traviare dalle splendide norme che altra volta imprimeva, e per le quali meritamente distinguevasi dalle altre italiane compagnie.

Nè debbonsi già menar per buone le ragioni che quella stessa Direzione affaccia per coonestare in certo qual modo la sua condotta presso coloro, che vedono un po' addentro nell'arte: cioè, che il gusto del pubblico esige precisamente quello che gli si dà, e che il teatro italiano è troppo meschino per alimentare la scena de' suoi proprii componimenti.

Frivole scuse invero! Imperciocchè noi

possiam rispondere che la principale cagione del cattivo gusto che domina le nostre platee è il cattivo gusto portato sui palchi scenici dai signori direttori, e che, se invece di ravvedersi una volta, e a grado a grado tentare di richiamarlo agli eterni tipi del bello e dell'onesto, seguitano anzi a secondarlo con ogni maniera di stravaganze, crescerà, a parer nostro, la colpa loro e la frivolezza dell'addotto pretesto.

Nè meno falso è che l'Italia sia povera così del suo teatro, da dover necessariamente aver ricorso agli stranieri. Noi crediamo al contrario che essa sia ricchissima, e che altro non manchi se non l'abilità di far valere questa ricchezza.

Quel popolo che possiede le opere di un Alfieri, d'un Metastasio, di un Niccolini, di un Monti, di un Pellico, di un Manzoni, di un Marenco, di un Goldoni, di un Federici, di un Albergati, di un Nota (per tacere di molti altri), non è poi sì misero in fatto di arte drammatica da dover chieder altrui l'elemosina, e riceverla con ischerno e avvilimento.

E non già che con queste parole noi vo-

lessimo bandite dalle nostre scene le straniere produzioni; ma che si ammettano con parsimonia e molta avvedutezza nella scelta, e quasi ad esperimento e confronto del come lo spirito umano, nel raggiungere il fine di un' arte, variamente procede secondo la varia tempera degli scrittori, il gusto e le consuetudini dei popoli.

Questo sarebbe invero un degno scopo, e voluto anzi da una nobil cultura dell' arte drammatica, che per tal modo riceverebbe un gran beneficio.

Che se poi la Direzione della Compagnia Reale, quando tratta di povero il nostro teatro, accenna alla mancanza di attuali scrittori drammatici, non le grideremo la croce addosso, ma diremo però che anche in questo essa stessa ha grandissima parte di colpa.

E a noi noto, per esempio, che parecchi giovani distinti per ingegno (e che potremmo nominare), avrebbero già rotto il guado della scena, esperimento pericolosissimo invero, ma pur necessario per vedere l' effetto dei loro tentativi; e che stufi e ristufi degli avventati giudizi sui loro lavori e delle ripetute ripulse che or con una, or con un' altra scusa

soffrivano dalla Direzione della Reale Compagnia, tengono racchiusi in un cassetto i lor nuovi manoscritti, aspettando tempi migliori piuttosto che sottoporsi ad umiliazioni e a nuovi rifiuti.

Non intendiamo portar qui alcun giudizio su questi componimenti drammatici, alcuni de' quali ci vennero sott'occhio, chè sappiam quanto incerto sia l'esperimento della scena, specialmente in tempi come questi, nei quali anche il gusto è intorbidato, e ci stanno in mente le parole udite da valente comico, il quale, dimandato dal Niccolini dell'esito che avrebbe avuto una sua nuova tragedia che stava per rappresentarsi, rispose al poeta: « Io non saprei proprio dirvi nulla; sarebbe lo stesso che chiedere ad un generale dell'esito il giorno innanzi che sta per darsi una battaglia. »

Da ciò rilevasi quanto bisogni andar cauti nel giudicare il vero valore di un componimento scenico prima di vederlo rappresentato, e quanta meraviglia deve recare la franchezza colla quale la Direzione della Compagnia Reale fa man bassa sui manoscritti che le vengono offerti.

Se poi essa trovisi nel caso di dover dire spessissimo:

> Io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio,

non è cosa che vogliam noi investigare; la rimettiamo alla sua riflessione e a quella del pubblico.

In questo proposito insistiamo, perchè siamo certi che molte volte da un falso vedere di una Direzione teatrale e dal rifiuto di un lavoro scenico può dipendere che per sempre, o per molto tempo, sieno tarpate le ali a qualche nascente e forse non volgare ingegno. — E vaglia, per molti che potremmo citare, l'esempio di Alfredo Musset. Rifiutato da' teatri di Parigi il suo *Caprice*, l'autore si decise di stamparlo. Dopo dieci anni che quel componimento avea veduto la luce colla stampa, un'attrice francese che trovavasi a Pietroburgo si avventurò a rappresentarlo, e v'ottenne un brillante successo. Ritornata quindi a Parigi, lo mise sulla scena anche in quella città, e fu applauditissimo. Janin allora rimproverò giustamente nel *Débats* alla Direzione dei teatri il mal inteso rifiuto ed ai Francesi di aver per tanto tempo negletto un così alto ingegno.

Non credasi però che noi pretendessimo che la Direzione della Real Compagnia dovesse accettare ogni componimento che le si presenta, ma sibbene tutto quello che rivela una scintilla di genio e disposizione decisa in tal genere di studi.

E questo è nel suo dovere; perchè la somma a lei pagata dal Governo ha anche per iscopo d'incoraggiare i nuovi autori, quando non fosse altro, almeno coll'accogliere con amore i frutti del loro ingegno e delle loro fatiche.

S'agitò, non ha guari, nella Camera dei Deputati la questione, se debbasi o no proseguir a dare un sussidio alla Compagnia Reale dietro petizione avanzata dalla Direzione della medesima.

Dopo quello che manifestammo, è agevole il comprendere qual sia il nostro pensiero. Vedremmo ben volentieri, e anzi applaudiremmo di cuore, che lo Stato continuasse a sostenere anche con mezzi proprii un'arte tanto lodevole e tanto educatrice del popolo; ma non vorremmo che quei mezzi fossero malamente impiegati, come è succeduto fin qui, e che servissero invece ad ottenere un in-

tento opposto totalmente all' universal desiderio. E tanto più lo brameremmo, in quanto che da private associazioni ci riprometttiamo pochissimo, se pure tra tanti non si troveranno degli agiati cittadini che pensino esser cosa veramente vergognosa lo sprecar il danaro per favorire e sostenere un teatro francese, piuttostochè dar valida mano a rialzar le nostre scene, colla quasi certezza di far anche fruttare i loro capitali.

Dicesi che i tempi corrono avversi a questi pensieri, ma intanto i teatri tutti rigurgitano di gente, la quale corre in folla ad essere spettatrice di mostruosità morali e fisiche che le si offrono sui palchi scenici, e per soddisfare ai bisogni della sua immaginazione e del suo cuore paga ben caro un alimento che non se le confà, e che solo accetta perchè non le si dà di meglio.

I confini impostici non concedono che sviluppiamo quali sono le nostre idee in proposito, ma lo faremo in alcuni studi teoretici e pratici dell' arte comica che in breve pubblicheremo.

Non possiamo però tacere che il dirigere una compagnia è un ufficio più scabroso e

più importante di quello che generalmente si reputi, giacchè esso non consiste già nel restringere alla cassetta l'amore, la scienza e la pratica dell'arte, e col prendere il teatro per una gran bottega; ma sibbene nell'avere a cuore il gusto del pubblico, l'onore degli scrittori e il progresso della poesia drammatica. — « Il gusto e forse la virtù d'una nazione dipendono da voi », disse un giorno M. Whithehad a Garrik. — E questi si scolpì nell'animo le belle parole, e nel corso della sua luminosa carriera tanto inalzò il teatro del suo tempo da far dire che in Inghilterra esistevano quattro poteri, cioè il re, i pari, i comuni, ed egli direttore di Drury-lane.

Nè passeremo sotto silenzio che se avvi terra in cui con un po' di fondamento possa parlarsi di migliorare il teatro italiano, e spastoiarlo anche dai modi falsi tradizionali e convenzionali della recitazione, si è questa.

Che se poi l'arte scenica che altre volte appellammo la prima e forse la più utile delle arti belle, proseguisse ad andare in Italia così a ritroso, e a produrre tanti pessimi frutti, noi dovremmo convenire con coloro che maledissero e maledicono al teatro.

ANEDDOTI DRAMMATICI

1. Alcuni giorni prima che Baron facesse rappresentare la sua commedia *Gli Adelfi*, M. di Roquelaure gli disse: « Baron, quando vieni a farmi udire la tua nuova commedia? Sai che me ne intendo. Sarebbe anche un regalo che faresti a tre signore di ingegno che devono domani desinare da me. Vieni anche tu; porta il manoscritto e ce lo leggerai. Son curioso di provare se sei meno nojoso di Terenzio. » Baron accettò l'invito, e il giorno dopo andò a casa di Roquelaure, ove trovò due contesse ed una marchesa, che gli manifestarono una viva impazienza d'udire il suo nuovo lavoro. — Ad onta però di quella impazienza desinarono con tutto il loro comodo, e andarono per le lunghe. Alla fine

chiesero delle carte: « Come! delle carte? sclamò M. de Roquelaure. Non vi passi neppur per il capo una simil cosa. Vi scordate che Baron si accinge a leggervi la sua commedia? — No, no, signore, non lo dimentichiamo, rispose una contessa. — Mentre giuocheremo, il signore Baron ci leggerà il suo dramma, così invece di uno, avremo due piaceri. »

A queste parole l'autore bruscamente si alzò, prese la porta, dicendo, che il suo scritto non era fatto per leggerlo a delle giuocatrici.

Da questo fatto gli autori dovrebbero farsi accorti quanto bisogna andar cauti a leggere i proprii lavori, e di qual sorta di attenzione sogliono esser cortesi le persone a cui si leggono. — E la ritenutezza nel leggere i lavori drammatici poi, non è mai troppa. Raramente, e solo con gran maestria di porgere, può un autore rendere interessante a chi ascolta un componimento teatrale, e specialmente una commedia.

2. Nell'uscir dal teatro G. G. Rousseau dopo la recita della sua commediola l'*Amante di sè stesso*, entrò in un caffè vicino, e ad alta voce disse in mezzo alla folla ivi rac-

colta: « La nuova commedia ha fatto fiasco, e lo merita; mi ha annojato; è di G. G. Rousseau di Ginevra, ed io sono Rousseau. »

Rousseau in questo caso si comportò da grande scrittore, al contrario di certi scrittorucci che troppo altamente sentendo di sè, non vogliono mai convenire del poco pregio delle cose loro.

3. Un tal du Fresny aveva fatto una commedia in due atti, ed i comici gliela ridussero in uno. — Quelle che faceva in cinque erano per il solito ristrette in tre. — Un giorno, punto e piccato per questa cosa, disse: « E che! Non arriverò mai dunque a far rappresentare una commedia in cinque atti? — Scusatemi, risposegli l'abate Pellegrin: il torto è vostro, fatene una in dodici atti; i comici ve ne toglieranno sette, e ve ne resteranno cinque. »

Oh se in oggi avessimo anche noi dei comici di buon naso che di certi drammi in otto e nove parti o *quadri* ne facessero un quadro solo, lo incorniciassero, e gettassero quadro e cornice al fuoco!

4. Il celebre Lulli era così appassionato della sua musica, che, confessavalo da sè

stesso, avrebbe ucciso chiunque gli avesse detto che era cattiva. — Fece eseguire per lui solo e per suo proprio conto una delle sue opere che il pubblico non aveva gustate. Questa singolarità fu riferita al re, il quale giudicò che se il Lulli trovava veramente bella la sua musica, doveva esser tale. — La fece nuovamente rappresentare, e la corte e i cittadini mutarono di parere. — Quell' opera era l'*Armida*.

Ecco uno di quei casi in cui il sentimento dell'autore ne può più assai di quello di un pubblico. — E non avrebbe dovuto, se lo avesse potuto, fare altrettanto il Bellini dopo la prima rappresentazione della sua divina *Norma* a Milano, la quale opera andò quasi lì lì, che non facesse fiasco? — Vero è però che il pubblico ben tosto si ricredè, e fece splendida ammenda dell'abbaglio preso.

5. Racine diceva a Boileau, tenendogli discorso della sua tragedia l'*Alessandro*, che aveva molta facilità a fare versi. « Io voglio insegnarvi, risposegli Boileau, a comporre con fatica e con pena dei versi facili. » — Boileau mantenne la parola a Racine, e questi confessò altamente che assai più che

ai precetti d'Orazio e di Aristotele, doveva la sua fama ai savii consigli d'un sì illustre amico.

6. A proposito del *Castore e Polluce,* opera posta in musica da Rameau con parole di Bernard, fu fatto questo epigramma:

> Contre la moderne musique
> Voilà une dernière réplique.
> Si le difficile est beau,
> C'est un grand homme que Rameau;
> Mais si le beau, par aventure,
> Il n'était que la simple nature,
> Dont l'art doit être le tableau,
> C'est un pauvre homme que Rameau.

Oh come tornerebbero a capello questi versi per certi scrittori di musica dei nostri tempi che scambiano il bello col difficile, e il grande e il sublime coll'astruso!

7. Crebillon aveva una memoria tanto prodigiosa, che non iscriveva mai sillaba delle sue tragedie, se non quando dovevano rappresentarsi, e le diceva ai commedianti tutte a mente. Così fece del suo *Catilina.* — Dimandato da qualcuno perchè s'era mostrato nelle sue tragedie tanto sanguinario, rispose:

Corneille ha spiccato nel *grande,* Racine nel *tenero,* a me non restava a scegliere che l'*orribile*.

La sua tragedia *Catilina*, a comporre la qual vuolsi che mettesse più di venti anni, ciò che fe' dire:

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra,

fu soggetto a molte critiche, e ad onta del favore accordatole da madama di Pompadour, diè qualche dispiacere all'autore, al quale si tentò perfino di torre il merito de' suoi lavori attribuendoli a un certo Chautreux. — Si narra dunque che Crebillon un giorno dicesse a un tale in presenza di suo figlio, che pentivasi di aver fatto due cose, cioè: la tragedia *Catilina* e suo figlio, e che questi gli rispondesse: « Que eela ne vous inquiète point; on ne vous attribue ni l'une ni l'autre. »

8. Il cardinal di Richelieu desiderava di passare per l'autore del *Cid* di Corneille, tragedia che levò di sè un grido universale. Al qual desiderio del cardinale il vero autore, che teneva assai più in conto la gloria che il danaro, non volle mai acconsentire, per cui ebbe a sfidare l'ira e le cabale di quel

potentissimo ministro. — Pur nondimeno quando quel cardinale fu morto, Corneille, che da una parte lo considerava come suo benefattore, dall'altra come suo nemico, scrisse questi versi che svelano in lui la grande onestà.

Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien.
Il m'a trop fait de bien, pour en dire du mal;
Il m'a trop fait du mal, pour en dire du bien.

9. Dopo la recita della commedia il *Curioso impertinente* di Néricaut Destouches, tratta dal *Don Quichotte,* fu fatto il seguente epigramma, sebbene non meritato:

On représente maintenant
Le Curieux impertinent;
Pour moi j'ai vu la pièce, et j'ose en être arbitre:
Voici ce que j'en crois de mieux:
Pour la voir une fois, on n'est que curieux;
Mais qui la verra deux, en portera le titre.

10. Alla recita d'*Epomice,* tragedia di M. de Chabanou, passavano due atti senza che s'entrasse nel soggetto, e vagando sempre in luoghi comuni. — Un tale che era

seduto nell'ultima panca dell' anfiteatro, alla fine del secondo atto si alzò, e andandosene, disse con tutta serietà: « Qui non s'incomincia mai, ed io me ne vado. »

Avviso a quegli autori che vanno per le lunghe e perdono di mira il soggetto.

11. Tommaso Corneille era alla rappresentazione della sua tragedia *Laodice regina di Cappadocia* e ne stava spiegando il soggetto a un signore di corte. « La scena, dicevagli, è in Cappadocia, bisogna trasportarsi in quei luoghi, ed entrare nel costume della nazione. — Avete ragione, risposegli il cortigiano, la vostra tragedia non è buona che ad essere rappresentata sul posto.

12. La Mothe aveva fatta in tre atti la commedia intitolata *Il Magnifico,* ma alcuni suoi amici, stante alcune scene prive di interesse, lo consigliavano a ridurla in due. — La Mothe, d'indole timida ed incerta, non sapeva determinarvisi e dubitava che quel cangiamento mal prevenisse il pubblico contro la sua commedia. Ma gli amici lo assicuravano dicendogli: « Intanto facendo così voi siete sicuro che il terzo atto non ve lo fischiano. Vorremmo avere la stessa certezza degli altri due! »

13. *Le Mariage forcé*, commedia in un atto, di Molière, ebbe vita da questo fatto. — Il famoso conte di Grammont durante il suo soggiorno alla corte d' Inghilterra aveva amato Madamigella Hamilton, e di questo amore erasi molto chiacchierato. — Il conte se ne ritornava in Francia senza aver concluso nulla con quella fanciulla, ma i fratelli di lei lo raggiunsero a Douvres e con non molto buone intenzioni. — Appena lo scorsero di lontano gridarono: « Conte di Grammont, non vi siete scordato di nulla a Londra? — Scusatemi, rispose loro il conte, mi sono scordato di sposare vostra sorella, e torno addietro con voi per finir questa faccenda. »

14. Luigi XIV nell' uscire dalla rappresentazione di *Berenice* tragedia di Racine, vedendo il suo vecchio Dodant dissegli ridendo: « Sono stato sul punto di mandarvi a cercare per soccorrere una principessa che voleva morire e non sapeva come fare. » Le parole di Luigi XIV sono un salutare avvertimento per gli autori e per gli attori che debbono fingere questa suprema catastrofe dell' uomo.

Quando dimandavasi al gran Condé che pensava di questa tragedia, rispondeva coi due versi di Tito a Berenice:

> Depuis deux ans entiers chaque jour je la vois,
> Et crois toujours la voir pour la première fois.

15. Alla rappresentazione di *Cleopatra*, tragedia di Marmontel, ad onta della proibizione di fischiare, verso la fine della recita s' udì un fischio solenne. — Invano le guardie cercarono l'infrattore delle legge di polizia, il quale se la svignò. — In questa tragedia Cleopatra si uccide sul teatro con un aspide, secondo che porta la storia.

Quest' aspide era stato fabbricato a bella posta dal famoso Vaucanson, e nel punto che Cleopatra se lo accostava al seno, mandava un sibilo fortissimo. — Dopo la recita, interrogato un tale che pensava della tragedia, rispose forte: « Io sono del parere dell' aspide. »

16. Madama di Villarceaux, il marito della quale era un adoratore corrisposto di Ninon de l'Enclos, aveva un giorno in sua casa una brillantissima società. — Fu dimandato di suo figlio, e comparì accompagnato dal pre-

cettore. — La madre, per giustificare gli elogi che da ogni parte facevansi al ragazzo, pregò il precettore d'interrogare l'alunno sulle ultime cose che aveva imparate. — « Animo, signor marchesino, disse il grave pedagogo: Quem habuit successorem Belus Rex Assyriorum? — Ninum », rispose il giovanetto. — Madama di Villareaux colpita dalla somiglianza di questo nome con quello di *Ninon*, l'amante di suo marito, non potè contenersi: « Ecco, disse, i belli insegnamenti che date a mio figlio! mettendolo a parte delle follie del padre! » — Il maestro ebbe un bel protestare: non vi fu caso di persuadere quella signora che nella dimanda fatta e nella risposta non v'era ombra di malizia.

La ridicolaggine di questa scena sparsesi per la città, e Mad.[lla] Ninon, che pur la seppe, ne rise di cuore. — Molière ne trasse fuori la XIX scena della *Contessa d'Escaubaquas*.

17. Il *Misantropo* di Molière fu giudicato alla lettura poco favorevolmente dai comici, e in fatti cadde (forse perchè recitato contro voglia). — Molière lo ritirò dalle scene, e ve

lo ripresentò un mese dopo preceduto dal *Médecin malgré lui,* che incontrò tanto da farlo ripetere per tre mesi di seguito e sempre col *Misantropo* dopo. — La commediola ridicola fece ascoltare l'altra, e valutarne i grandi pregi.

Riferiscesi un fatto singolare che può avere contribuito all'infelice esito della prima rappresentazione del *Misantropo*. Dopo la lettura del sonetto d'Oronte, il pubblico applaudì; ma quando Alceste, in seguito, dimostra che i pensieri e i versi di quel sonetto erano

De ces colifichets dont le bon-sens murmure,

lo stesso pubblico, indispettito di avere preso abbaglio nell'applaudirlo prima, fe' brutta cera a tutto il resto.

Un adulatore, approfittando del cattivo incontro del *Misantropo* e sapendo che Molière era un po' in iscorruccio con Racine, corse subito dopo la recita da costui dicendogli: « La commedia ha fatto fiasco, non ha merito, potete credermi, io vi era. — Voi ci eravate, rispose Racine, e io no. Nulladimeno non vi crederò un'acca, perchè è impossibile che Molière abbia fatto una cattiva cosa; risentitela ed esaminatela meglio. »

Lode ai grandi ingegni che non si mordono come cani, a guisa dei nostri scrittorini di drammi storici e non istorici sonniferi, e di sonettucci.

18. Un attore che aveva recitato nella commedia *Gli Amanti nascosti*, dell'abate Aunillon, fu mal accolto dal pubblico, e disgustatosi della sua professione, lasciò il teatro. Andò quindi a Versailles, e fu dimandato da alcuni giovani signori quali buone nuove recava da Parigi. «Non ne so alcuna, rispose egli, solo vi dirò che ho abbandonato l'arte comica. — Ebbene, risposegli uno di coloro, non è questa una buona nuova?»

19. Alla età di 70 anni volle il celebre artista Baron rappresentare il personaggio di Britannico nella tragedia di questo nome. — Molti spettatori vedendo sostenuta da un settuagenario la parte di un giovane principe, non poterono trattenersi dal ridere e da interrompere la recita. Baron, senza sconcertarsi, si fe' avanti sulla scena, incrociò le braccia, e dopo aver fissamente guardato gli spettatori, esclamò, dando un profondo sospiro: «Ingrata platea che io ho allevato!» e seguitò la sua parte.

Qui Baron aveva torto marcio. Non v'ha maggiore stoltezza che quella di contrastare al tempo i suoi diritti. — Gli attori, e specialmente le attrici, dovrebbero avere sempre in memoria le fedi di nascita, e l'accortezza di ricordarsi degli anni loro, prima che glieli ricordi il pubblico non senza umiliazione. — Ma a questa volontaria confessione è raro che acconsenta chi recita; e trattisi di attori di professione o dilettanti, questa magagna di un ridicolo amor proprio è difficile a togliersi. — Io ho veduto in un teatro filo-drammatico recitare la parte del *Cavaliere di spirito* di Goldoni da un attore vecchio, sdentato, mezzo sordo e mezzo cieco, il quale sebbene fosse molto abile, non poteva a meno di non cadere nel ridicolo, tanto più che doveva stare a confronto con una bella e giovane fanciulla che faceva la parte della donna. — E la sola ragione che adduceva quel d'altra parte egregio dilettante, era proprio il suo preciso torto. Diceva: « Sono più di 40 anni che faccio sempre quella parte io; guardino i registri dell'Accademia e se ne persuaderanno! Non permetterò mai che altri mi tolga questa parte ». — E una

Direzione senza buon senso accordava a quell'attore filodrammatico, in vista della sua veneranda età, che facesse il *Cavaliere di spirito*.

20. Dufresne recitando nella tragedia di Morand, *Childerico*, tenevasi troppo basso colla voce. — Uno degli spettatori gridò: *Più alto*, e l'attore coll'aria da principe che rappresentava, senza scomporsi, rispose: *E voi più basso*. — La platea sdegnata cominciò con tali urli che fecero cessar lo spettacolo.

21. Un attore chiamato Rousselet, dopo avere esordito sul Teatro francese nella parte di Mitridate, passò a quello dell'Opera Comica. Ricomparve quindi sul primo, ov'ebbe tutt'altro che lieta accoglienza. — Si fè avanti per parlare al pubblico dalla scena, ma un bizzarro spirito gli disse dalla platea questi versi presi dalla parte di Mitridate che quell'attore doveva nuovamente sostenere:

> Prince, quelques raisons que vous puissiez nous dire,
> Votre devoir ici n'a point dù vous conduire.

Un'altra volta fu data questa tragedia a Parigi un giorno in cui i migliori attori erano stati obbligati di andare a Versailles. Quegli attori che presentaronsi nel primo atto ebbero urli e

fischi quanti ne vollero, a segno che non osavano più presentarsi nel secondo, e siccome non potevano dare un'altra cosa fuori di *Mitridate*, pensavano di rendere il danaro. — Ma questa idea di rendere il danaro della cassetta, dispiacente sempre a tutti i comici passati, presenti e futuri, dispiaceva anche a Le Grand che, fermando i suoi compagni, disse loro: «No, no, amici miei, non rendete i danari che oggi sono di molti; anderò io a parlare al pubblico, lasciate fare.» Infatti tutto umile presentasi, vestito da teatro, e s'avanza fino ai lumi del palco scenico, e con aria compunta dice agli spettatori: «Signori! Madamigella Duclos, Beaubourg, Ponteuil e Baron sono stati costretti di andare a recitare a Corte. Siamo veramente disperati di non aver noi i loro meriti, di non poterne far le veci, nè, per non chiudere oggi il teatro, darvi altro che *Mitridate*. — Confessiamo che esso è e sarà recitato dai più cattivi attori, e il bello sta che non li avete visti tutti, perchè non posso tacervi che la parte di Mitridate debbo farla io.» Allora grandi risate e applausi, e la tragedia fu sofferta.

22. Pécantré, autore della tragedia la *Morte di Nerone,* lasciò una volta sulla tavola di un albergo un foglio su cui era qualche segno, e sotto queste parole: Qui sarà ammazzato il re. — L'oste, cui aveva già fatto colpo la fisonomia e la distrazione del poeta, credè bene di portare il foglio al commissario del distretto, il quale gli ordinò che se l'incognito fosse ritornato a mangiare da lui, lo avvisasse immantinente. — Detto fatto: Pécantré, qualche giorno dopo, andò alla solita locanda, e il commissario, avvertito, ve lo fece arrestare, e quindi condurre davanti a lui. — Mostratogli il foglio per convincerlo del suo delitto, Pécantré pieno di gioja esclamò: «Ah! signore, sono tanti giorni che lo cerco; v'è la scena in cui ho intenzione di far morire Nerone, soggetto d'una tragedia nella quale sto lavorando.» Il commissario licenziò la forza, e mandò libero il poeta pe' fatti suoi.

24. Una giovane attrice che cantava in un'opera comica per titolo *Olivetta*, nel dire alle prove questo ritornello:

Un petit moment plus tard
Que ma mère fut venue,
J'étais, j'étais . . . . perdue.

invece di *perdue*, usava un'altra parola, che le scappò poi di bocca anche la sera della rappresentazione, con iscandalo universale di tutte le dame e con grandi applausi degli uomini che gridavano *bis*.

24. Voltaire facendo recitare *aux Delices* presso Ginevra il suo *Orphelin de la Chine*, avanti di darlo a Parigi, vedendo il presidente di Montesquieu tra gli spettatori che se la dormiva saporitamente, gli gettò in testa il suo cappello, dicendo: « Crede di essere all'udienza? »

25. Ad una delle prove dei *Paladini*, parole d'un anonimo e musica di Rameau, questo maestro disse ad una attrice: « Andate più presto, madamigella, più presto. . . . — Ma, disse l'attrice, allora non s'intenderanno più le parole. . . . . . Eh! che importa a me delle parole, riprese Rameau; basta che sia intesa la mia musica. » E la musica fu ascoltata, ma non piacque. — Rameau allora pretese che non v'era stato tempo abbastanza per gustarla, e servendosi di questa espressione: « La poire n'est pas mûre », gli fu risposto da madamigella Cartou, famosa per molti tratti di spirito: « Ciò però non le ha impedito di cadere. »

26. Préville, cui fu fatto un ritratto sotto del quale erano scritti questi quattro versi:

A voir Préville, et la manière aisée
Qui règne dans sa voix, son gest et son regard,
On dit: Sous le manteau de l'art
C'est la nature deguisée,

diceva *coram omnibus:* « Vorrei che per tutto l'oro del mondo non fosse stato tolto al pubblico il diritto di fischiare. — Ho veduto applaudire al modo esagerato di recitare de' miei compagni, e io pure ho talora spinto tropp'oltre la imitazione, per avere degli applausi. — Se la prima volta che questo m'intervenne, mi fossero giunti all'orecchio dei buoni fischi, mi avrebbero fatto rientrare in me stesso e sarei migliore. »

Non v'è pericolo che un simil linguaggio esca mai dalla bocca dei nostri comici, i quali sebbene sieno distanti da Préville quanto il moscerino dall'elefante, sdegnano qualunque avvertimento, s'irritano a qualunque sana critica, e si pascono di vane e false adulazioni.

27. In una società di belli spiriti, di cui fu sempre piena Parigi, era stata levata a

cielo *Alzaide* tragedia di Linaut, in una lettura che ne fu fatta, e specialmente da una dama che, secondo la usanza, vi presiedeva. — Ad onta però di quel favorevole giudizio, la tragedia non resse alla rappresentazione e le fu fatto mal viso; la qual cosa mise molto di cattivo umore il tribunale predetto. Il giorno dopo la recita stavansi mogi mogi i nostri giudici e non trovavano parola, quando a un tratto la signora, che per la prima aveva dato il suo suffragio, ruppe il silenzio e disse: « Ma in fondo la tragedia non è stata fischiata.... — Perdio! risposele bruscamente uno che per caso trovavasi là, sfido io a fischiare quando si sbadiglia. »

28. L'abate Pellegrin, autore della tragedia *Pelopea*, facendo una passeggiata con un amico al Lussemburgo, vide innanzi a lui un foglio che era un esemplare di scrittura e su cui non scorgevansi altro che P. P. L'amico raccattò il foglio e disse all'abate: « Indovinate che vogliano dire queste lettere? — È una lezione che un maestro di scritto ha data al suo scolare e che il vento ci ha portato tra i piedi, rispose l'abate. — V'ingannate, soggiunse l'amico; ecco il senso di

questa lunga abbreviatura. Tutti questi P. P. vogliono dire: Pelopea, Pièce Pitoyable, Par Pellegrin, Poëte, Pauvre Prêtre Provençal. »

29. Despreaux distingueva due sorta di oscurità negli autori, la *semplice* e la *doppia*. La prima, in cui l'autore intende ciò che ha voluto dire, ma gli altri non intendono nulla; l'altra, in cui nè l'autore nè il lettore raccapezzano un'acca. E citava per esempio di quest'ultima i seguenti quattro versi della tragedia *Tito e Berenice* del gran Corneille:

Faut-il mourir, madame? et si proche du terme
Votre illustre inconstance est elle ancor si ferme
Que les restes d'un feu, que j'avais vue si fort,
Puissent, dans quatre jours, se promettre ma mort?

Baron, che doveva fare in quella tragedia la parte di Domiziano e dire quei versi, non intendendovi il senso, andò a chiederne spiegazione a Molière. Il quale, dopo averli ben bene considerati, gli disse che non ne raccapezzava più di lui, ma che aspettasse di dimandarne a Corneille stesso, che in quel giorno doveva venire a desinare con loro. — Infatti, appena giunse il tragico, Baron, che era da lui molto amato, lo pregò di

spiegargli quei quattro versi. — L'autore, dopo averli letti e riletti in gran silenzio e dopo matura riflessione, disse: « E anch'io non li capisco molto bene; pure recitateli sempre, e chi non gl'intenderà li ammirerà. »

Se Baron si trovasse oggi a dover recitare certe prose e certi versi di moderni autori, oh quanto avrebbe a domandare!

30. Un pantomimo in Grecia rappresentando Edipo che alla fine della parte doveva fingersi cieco, si scordò nella sua azione, di questa gran circostanza, e dagli spettatori gli fu gridato: « Tu ci vedi ancora, tu ci vedi ancora, » e a forza di fischi fu cacciato dentro la scena.

31. Euripide avendo fatto dire a Bellerofonte, nella tragedia di questo nome che a noi non pervenne: « Le ricchezze sono la suprema felicità del genere umano, ed eccitano l'ammirazione degli Dei e dei mortali, » sarebbe stato tosto cacciato dalla città se non avesse manifestato che alla fine della tragedia vedrebbesi miseramente perire il panegirista delle ricchezze.

32. Sotto il ritratto di Benserade furono posti questi versi:

Ce bel-esprit eut trois talents divers,
Qui trouveront l'avenir peu crédule:
De plaisanter les grands il ne fit point scrupule
Sans qu'ils le prissent de travers;
Il fut vieux et galant sans être ridicule;
Et s'enrichit à composer des vers.

33. Corneille declamava pessimamente i suoi versi, e stancava coloro che lo ascoltavano; così che Bois Robert, cui quell'autore faceva rimprovero di avere sparlato in teatro d'una delle sue tragedie mentre rappresentavasi, ebbe a dirgli: « E come poss'io avere biasimato i vostri versi sul teatro, dopo averli ammirati mentre li brontolaste in mia presenza? »

Era quell'autore molto negletto per la sua persona, e a coloro che gli facevano qualche riflesso a tal proposito rispondeva ridendo: « E per questo, io non cesso di essere Pietro Corneille. »

Da sè stesso seppe ritrarsi in questi versi:

En matiére d'amour je suis fort inégal;
J'en écris assez bien, et le fais assez mal.
J'ai la plume féconde et la bouche stérile:
Bon galant au théâtre, et fort mauvais en ville.
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui,
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

34. Il Padre de la Rue, facendo una predica a Dancourt, suo antico discepolo, perchè aveva presa la professione di attore, quegli gli rispose: « In verità, io non veggo perchè voi me ne dobbiate far tanto carico. Io sono commediante del re, e voi lo siete del papa. Non v'è poi tanta diversità tra il mio stato e il vostro. »

35. La Dumesnil, nella parte di Cleopatra, quando nell'atto V, dopo orribili imprecazioni, è vicina a spirare rabbiosamente, disse:

Je maudirais les dieux s'ils me rendront le jour,

si sentì dare un pugno nelle spalle da un vecchio soldato che erale vicino sul palco e che a piena gola gridò: « Va chienne, à tous les diables. » Lo spettacolo ebbe fine, e l'attrice ringraziò il soldato come dell'elogio più lusinghiero che avesse mai ricevuto nella parte di Cleopatra.

36. Garrik era a Parigi nel 1773 e fu condotto dai suoi amici a Versailles. — Il duca d'Aumont lo fece collocare in una galleria che Luigi XV doveva attraversare per andare alla messa. Questo principe era stato prevenuto della presenza di Garrik in

quel luogo, rallentò il passo, e si soffermò anche per fissar bene quel celebre attore. Il quale fu molto lusingato del curioso contegno del monarca. — A desinare Garrik parlò, e con entusiasmo, delle bellezze delle arti; ma desideroso alfine di divertire i convitati: « Voglio provarvi, disse, che non ho guardato soltanto ai marmi ed ai bronzi », e nel tempo stesso dispose in due file gli amici, uscì un istante dalla sala e quando vi entrò, tutti gridarono: « Ecco il re! ecco Luigi XV! »

Egli di mano in mano imitò tutti i personaggi della corte. — Fu riveduto il Delfino, il duca d'Orléans, quello di Aumont, di Richelieu, e di Brissac, e furono tutti riconosciuti. — L'attore Caillot, testimone di quelle trasformazioni, ne restò stupefatto.

37. Iffland, uno dei più celebri attori alemanni, narra che trovandosi a Manheim con Beck e Beil, due altri attori pure di vaglia, fissarono un giorno di ritrovo presso a una fontana in una foresta per parlare di cose relative all'arte loro.

« Infatti, segue a narrare Iffland, ci andammo tutti e tre. Ciascuno aveva molte cose da dire, ma niuno cominciava. Final-

mente fu rotto il silenzio, e dopo aver parlato del nostro soggiorno a Manheim, del pubblico, ec., il discorso cadde sull' arte nostra. — Ci facemmo vicendevole promessa di dirci francamente se eravamo andati innanzi nell' arte o restati fermi, oppure avevamo indietreggiato.

» Qualche volta ci eravamo fatta qualche avvertenza l' un l' altro ma in modo passeggiero, e veramente un discorso un po' serio non aveva mai avuto luogo tra noi. — In quell' istante ci richiamammo alla mente le rimembranze degli anni scorsi, e senza dar peso a qualche leggiero scorruccio, non v' era stato tra noi, per ciò che risguardava la nostra professione, che un guadagno, una perdita, e una gloria. — La risoluzione di non perderci giammai, a qualunque costo, in una sfera più vasta di quella in cui eravamo, fu rinnovata in tutte le forme. — Decidemmo anche che ricominceremmo a farci una critica severa, e che schiveremmo tutto quanto potesse addormentarne la vigilanza. — Passammo quinci a rassegna i nostri difetti e i nostri pregi, e con tutto l' ardore che somministra il desiderio del bene, e i riguardi inspirati dalla più tenera amicizia.

» Questo esame ci portò a conoscere che uno cominciava a sostituire l'*ammanierato* al *vero;* che in un altro la verità era troppo secca e quasi triviale, che finalmente l'eccessivo ritegno del terzo lo portava in vane formalità ed affettazioni. — Riandammo le nostre parti, e i passi su cui specialmente potevano appoggiarsi le nostre considerazioni.

» Alcuni anni indietro avevamo fissato tra noi di non far mai cosa per eccitare gli applausi, e osservato scrupolosamente questa promessa; ma tanto in là giungemmo nell'osservarla da farne scapitare la verità, per cui facemmo delle restrizioni a quella legge, e stabilimmo che quando l'azione richiedeva vigore e vivacità, una mal intesa modestia non dovrebbe impedirci di metter fuori tutti gli ornamenti che le si addicevano. Stabilimmo che il silenzio esprimerebbe, in teatro, il malcontento dell'uno per l'altro, salvo poi a discuterne in opportune conferenze.

» Quanto all'approvazione tra noi, risolvemmo di farcela nota con un semplice moto della testa. — Fissammo anche che la recitazione di uno sul palco non pregiudicherebbe mai all'interesse della parte dell'altro, nè in ge-

nerale di qualunque attore; che nell'azione muta, sia andando, sia fermandosi, non sarebbesi fatto niente di più di ciò che era voluto dal personaggio e dalla situazione. — Ci facemmo promessa di imparare meglio la parte, e aggiungemmo poi due cose, che procurammo sempre di osservare, cioè: di raddoppiare di zelo e di sforzi quando il teatro non fosse pieno, come succede qualche volta, e che se per qualche imperiosa circostanza ci trovassimo a dover transigere con questi principii, reciteremmo sempre in modo da dare almeno una idea del talento dell'attore. — Una vita nuova brillò su tutte le recite nostre anche di cose antiche, e fu desto dal suo assopimento il pubblico stanco dei drammi mandati a concorso e mal rappresentati, contento di un mutamento che era tenuto come accidentale, ma che però ad altro non poteva ascriversi che all'effetto delle nostre rigorose convenzioni. »

I signori attori moderni, e specialmente gl'Italiani, imparino come si procede quando si ama l'arte davvero, e non si esercita a mestiero soltanto.

FINE.

INDICE

Prezzo del presente volume, ital. lire 3.

OPERE
PUBBLICATE DAL TIPOGRAFO-LIBRAJO
GIOVANNI SILVESTRI.

MANUALE pratico per la cura degli apparentemente morti, premessevi alcune idee generali di polizia medica per la tutela della vita negli asfittici, di Pietro Manni. In-16, terza edizione con tavole in rame. *Ital. lir.* 2 61

—— teorico pratico sull'uso delle acque pubbliche e private per la derivazione e la condotta di esse, e per le irrigazioni de'campi, secondo le leggi civili, ed i regolamenti di pubblica amministrazione, con tavole dimostrative ed a norma dei principii esposti da Romagnosi nei suoi trattati sopra tali materie. In-8 con fig. » 2 61

—— dell'inverniciatore, o sia L'arte d'inverniciare, indorare e stemperare i colori, tratto dalle opere di Tingry e Vatin secondo le odierne cognizioni comiche, di Ant. M. Bayer. In-18. con figure . . . » 2 61

—— del tintore, o sia Raccolta di metodi per la composizione de' colori, e per la tintura delle lane, con una Memoria intorno all'imbiancamento della seta, ed all'estinzione dei bozzoli, e sulla tintura in rosso di Turchia del cotone e del filo. Vol. 2 in-8. » 6 00

—— per la tenuta dei registri, o sia Esposizione teorico-pratica del modo di tenere i registri a scrittura semplice e doppia; opera metodica ad uso degli studenti di contabilità o delle persone d'affari, che non hanno fatto uno studio speciale di questa materia, del ragioniere agrimensore Francesco Villa, ora professore all'Università di Pavia. In-4 . . . » 3 48

—— per la compilazione dei bilanci di consegna e riconsegna delle proprietà stabili, con tavole sull'aumento e valore delle piante, colture de' fondi ed altre operazioni agricole solite a valutarsi nei bilanci: e paragrafi dell'attuale Codice Civile aventi relazione ai bilanci tanto di affitto che di usufrutto; ed appendice sulla indicazione delle vere teorie per le stime dei terreni, di Adamo Fabroni, coronata dalla Reale Accademia dei Georgofili di Firenze. In-8. . » 2 61